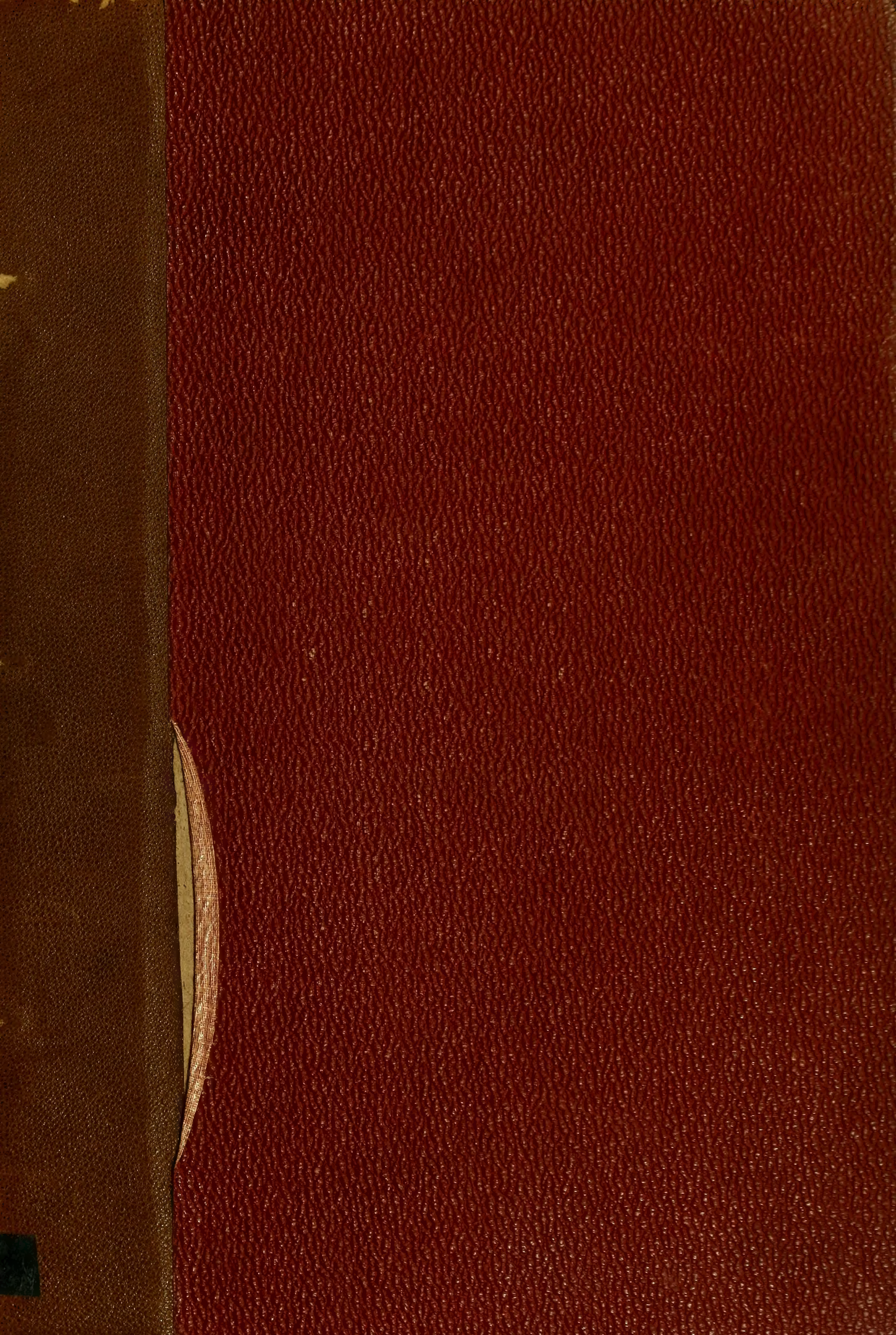
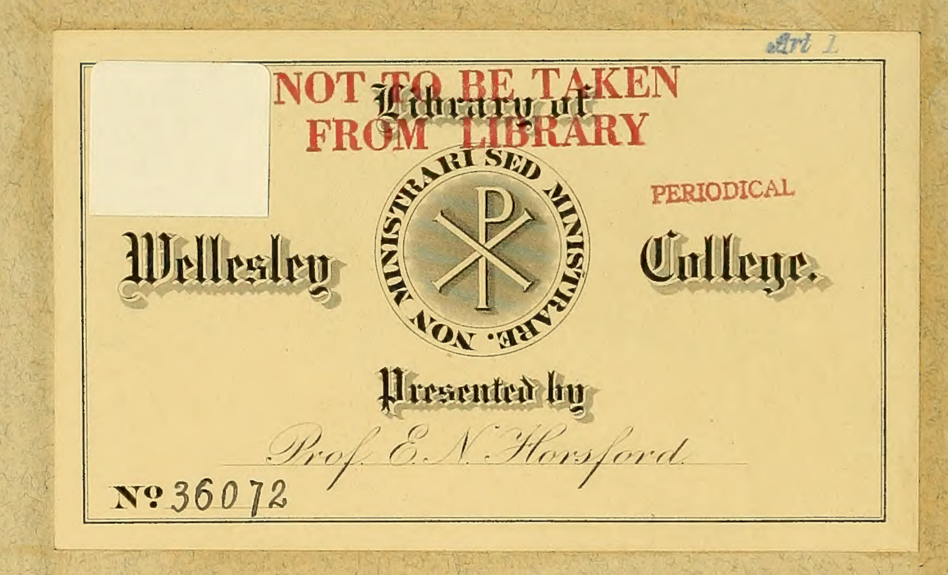




Art 1
NOT TO BE TAKEN
FROM LIBRARY
Library of
Wellesley
College.
NON MINISTRARI SED MINISTRARE.
PERIODICAL
Presented by
Prof. E. N. Horsford
No 36072



GAZETTE

DES

BEAVX-ARTS

TRENTE-UNIÈME ANNÉE — TROISIÈME PÉRIODE

TOME DEUXIÈME

SCEAUX. — IMPRIMERIE CHARAIRE ET FILS.


GAZETTE
des
BEAUX-ARTS
Courrier Européen
de L'ART et de la CURIOSITÉ
PARIS
8, RUE FAVART, 8
1889
HERVY DEL.



EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1889

AU TROCADÉRO



Elle est vraiment bien attrayante notre Exposition rétrospective. Logée sur les hauteurs du Trocadéro et dominant au loin tout le Champ de Mars, elle est isolée, à l'abri du tapage des vivants; la grande marée humaine qui déborde aux environs ne monte pas jusque-là. C'est un observatoire tranquille et serein, d'où le philosophe peut à sa guise plonger dans le présent ou dans le passé, embrasser les horizons contemporains, ou remonter les hauteurs superbes des grands siècles.

C'est encore, si vous le voulez, un incomparable cabinet d'amateur; car l'amateur s'appelle la France et tout, ou presque tout ce qu'il expose est son œuvre et porte sa signature. Dans ce salon de bonne compagnie, chacun parle la même langue et s'entend à demi-mot. Le ton est discret, mesuré; personne n'élève la voix; les gens savent vivre, ils ont de l'esprit. Les jardinières et les bonbonnières chuchotent des choses mystérieuses à l'oreille des bronzes graves; les faïences chantent les jolies chansons d'autrefois; les émaux font assaut de toilette; les châsses et les ostensoirs sacrés descendent de l'autel pour voisiner avec les

aiguières, les coupes et les drageoirs profanes. Les vieux panneaux sculptés, les tables et les dressoirs racontent les historiettes du temps passé, pendant que les élégantes damoiselles hanchent avec grâce dans leur robe d'ivoire et sourient aux petits enfants qui leur tendent les bras.

Dans ce concert harmonieux, pas de fausse note; pas de gentils-hommes frelatés, pas de rastaquouères promenant leurs faux parchemins et leurs décorations de contrebande. Les titres sont en règle, les gens de bonne maison et du même monde; c'est la vieille compagnie française.

Est-elle au complet? non, sans doute. La Commission des Monuments historiques, qui nous recevait chez elle, ne pouvait disposer que de quatre salles : 80 mètres de long pour installer toute la France, depuis les Mérovingiens jusqu'à la Révolution! Comment se tirer d'embarras sans pratiquer des coupures douloureuses? Pour commencer, on a sacrifié ceux qui tiennent le plus de place, les peintres, les architectes et les sculpteurs, sauf à conserver çà et là quelques échantillons isolés « pour mémoire ». On n'a invité que les maîtres de l'art condensé dans un petit volume, les orfèvres, les émailleurs, les huchiers, les ivoiriers, les céramistes, etc. Encore a-t-il fallu procéder par sélection et n'admettre que la fine fleur, sous peine d'encombrement.

Ainsi réduite et quintessenciée, notre exposition n'affiche aucune prétention transcendante ou panoramique. Ce n'est pas la France, mais un coin de la France, — une pincée de l'art national.

Disposez maintenant ces belles choses en ordre et avec goût; placez-les dans leurs salles garnies de tapisseries précieuses, séparées par les nobles portiques de Moissac, de Charlieu, de Saint-Gilles et du Gros-Horloge, qui donnent à l'ensemble un aspect à la fois grandiose et pittoresque, le spectacle n'est-il pas complet et imprévu?

Rendons grâce à nos amphitryons, M. Antonin Proust et M. Alfred Darcel; ils nous donnent un régal de raffinés. Mais, pour le savourer à loisir, il faut venir le matin, à l'heure de l'artiste, du lettré, du savant, de l'historien, de l'amoureux, je parle de l'amateur. L'après-midi appartient à la foule; car le public nous fait un véritable succès et son empressement est méritoire : le Trocadéro ne compte pas parmi les stations obligées de son pèlerinage, nous ne sommes pas sur son chemin, la distance est longue, et, pour compenser une ascension laborieuse, nous n'avons à lui offrir ni musique, ni danseuses, ni rue du Caire.

Jadis, l'idée d'une Exposition rétrospective ne serait venue à personne. Chaque école nouvelle, issue d'une réaction et par conséquent exclusive, n'avait qu'une pensée en venant au monde : renverser l'école précédente et bâtir à nouveau sur ses ruines. La Renaissance détruit impitoyablement le Moyen Age, comme le Moyen Age avait détruit l'Antiquité. Louis XIV supprime à la fois tout le passé, pour se persuader et persuader aux autres que rien n'existait avant lui. La Régence s'empresse de mettre au grenier la défroque pompeuse du grand siècle, et Louis XVI, à son tour, culbute sans façon le *rococo* de son prédécesseur.

Dans ce renversement périodique du passé au profit du présent, une Exposition rétrospective eût été un non-sens. Réunir, pour les exhiber en spectacle, des formes inutiles, des types condamnés par la mode, à quoi bon? L'école nouvelle amenait sur le terrain son bagage, son imagination, ses ressources et des idées neuves à foison. Elle pouvait jeter sa devancière par les fenêtres, sans s'inquiéter du lendemain.

En effet, toute œuvre d'art renferme deux éléments distincts. L'un est l'enveloppe, le costume ondoyant et fugitif que la mode apporte et emporte avec elle. L'autre élément reste invariable et permanent; il est l'essence même de l'art, son âme, si je puis ainsi dire. Or, ce patrimoine traditionnel, ce capital immuable et séculaire, le fils le recevait des mains de son père et le transmettait à ses enfants. La corporation le défendait avec un soin jaloux : l'apprentissage, le contrôle assidu des matières et de la main-d'œuvre, les pénalités sévères contre les malfaçons, maintenaient rigoureusement la tradition, l'empêchaient de s'affaiblir ou de dévier. Et puis, de temps à autre, se levait un homme neuf et puissant. Par ses œuvres, par ses dessins, par sa collaboration même, il pénétrait au cœur de l'atelier, renouvelait le vieux fonds commun et lui infusait un sang jeune, riche et généreux.

Sur ce fonds résistant, soigneusement entretenu et sans cesse rajeuni, la mode pouvait broder ses variations les plus capricieuses; chaque école pouvait impunément défaire le travail de la veille, pour recommencer le sien destiné à disparaître à son tour. Le canevas restait solide et toujours le même; la tradition était sauve.

Eh bien! cette tradition tenace, ce vieil esprit gaulois de nos corporations, vous pouvez les étudier dans chacun des monuments de notre Exposition. Ouvrez bien les yeux : partout vous trouverez ce suprême bon sens qui a horreur du trompe-l'œil, qui approprie inva-

riablement la matière à la forme et la forme à la destination, qui veut que les modèles soient faits pour les besoins et les exigences de leur temps, qui confond sans cesse le beau et l'utile, et fait de chaque artiste un industriel, de chaque industriel un artiste. Temps lumineux de notre histoire, où l'on ne connaissait ni beaux-arts, ni arts industriels, ni arts familiers, ni arts décoratifs, mais un seul art, l'art tout court.

Et veuillez bien le remarquer, ces naïfs d'autrefois ne font jamais *ni bête, ni banal*. Chaque objet dit quelque chose, il parle à l'esprit; on sent que l'ouvrier l'a pensé et que cet ouvrier n'est pas un sot; il a même de l'imagination, car il ne se répète jamais et multiplie les modèles, même les plus élémentaires, avec une intarissable variété. Il n'est jamais à court; il tire parti d'un accident, d'une forme bizarre, pour en faire un motif nouveau de décoration. Quant à sa main, elle est d'une souplesse, d'une sûreté, d'un entrain sans pareils. Quel beau sujet de méditations pour nos contemporains!

J'entends d'ici les critiques de mauvaise humeur : « Laissez-nous, diront-ils, avec votre rabâchage et votre friperie du passé. L'ingérence archéologique dans l'industrie ne lui a déjà fait que trop de mal. La mode s'est jetée furieusement dans le bric-à-brac et ne daigne pas confier à nos fabriques ses commandes, parce que nos fabriques sont modernes et que l'on veut à tout prix du *Seizième*, du *Louis XIV* ou du *Louis XVI*. Et vous croyez que l'industriel va se donner de la peine, se creuser la tête, faire les frais de modèles dispendieux, pour créer des œuvres qu'il est sûr de garder en magasin! Le résultat n'est pas difficile à prévoir : absence de toute initiative, affaiblissement de l'originalité, de la sève, et finalement décadence. »

La thèse n'est pas nouvelle; naguère encore, un de nos journaux les plus considérables la reprenait, en lui donnant l'appui de sa grande publicité. Mais enfin, dirai-je à mon tour, vous ne croyez pas à la génération spontanée de l'artiste; vous admettez bien que, pour sculpter ou peindre, il faut passer par l'atelier; pour écrire le français, il faut passer par le collège; pour manier l'épée et le cheval, il faut pratiquer la salle d'escrime et le manège. En d'autres termes que, partout et toujours, il faut commencer par les principes, étudier les maîtres et suivre la tradition d'école. De même, pour connaître les arts du métal, du bois, de la terre, du verre, du cuir, etc., il faut les étudier d'abord dans les classiques. Or, les Expositions rétrospectives, comme les collections publiques, sont précisément faites pour

vous montrer ces classiques, vous les faire toucher du doigt, vous les apprendre. L'ancienne tradition étant rompue, elles reconstituent pour vous, d'une façon indirecte, une sorte de tradition artificielle.

Vous accusez le goût de la curiosité qui paralyserait, dites-vous, les efforts de nos industriels et mènerait fatalement à la décadence. Interrogez donc nos orfèvres, nos céramistes, nos verriers, nos ferronniers, nos relieurs, nos fabricants de bronzes, de tentures, de cuirs et d'étoffes, ils vous diront que leur renaissance date d'hier et qu'ils la doivent à cette formidable poussée, — qu'on l'appelle instinct, raisonnement, ou terreur inconsciente de l'avenir, — qui nous jette dans les bras du passé. Et vous les verrez tous, n'en doutez pas, accourir au Trocadéro pour consulter encore ces vieux maîtres dont vous dédaignez les leçons, pour leur demander des idées neuves, des procédés inédits et tâcher de surprendre leur secret.

Mais pourquoi le culte du passé, la recherche et l'étude des choses anciennes auraient-ils le triste privilège d'affaiblir l'esprit d'initiative et d'énerver la sève? Parcourez la salle de la Renaissance; voilà toute une génération menant de front l'amour exclusif de l'antique et la recherche passionnée de ses monuments, avec la fécondité artiste la plus éblouissante. Geoffroy Tory, Philibert de l'Orme, Pierre Lescot, Jean Goujon, Ducerceau, en allant étudier, mesurer, copier les ruines de l'ancienne Rome, ont-ils sacrifié la moindre parcelle de leur originalité? N'ont-ils pas, au contraire, retrempé leur génie à l'éternelle fontaine de Jouvence, et refait une nouvelle jeunesse?

Pour nous qui vivons parmi les morts, travaillant sans relâche à reconstituer leur chronologie, leur nationalité, leur famille, le Trocadéro sera une mine abondante de révélations. Jamais les trésors de nos églises ne s'étaient présentés avec un tel ensemble; jamais on ne les avait réunis côte à côte, ni rapprochés des spécimens similaires de nos cabinets parisiens. Parmi les monuments tirés des collections privées ou des musées de province, un grand nombre figurent ici pour la première fois et n'avaient encore passé par aucune Exposition. Ainsi, ni les matériaux, ni les éléments de comparaison ne nous feront défaut pour fixer les attributions, confirmer ou renverser les hypothèses de la veille, en un mot fonder sur le bon sol.

De même, pour l'historien, pour celui qui a les yeux ouverts et qui sait voir, le Trocadéro sera la source inépuisable d'aperçus nouveaux, de renseignements inespérés. Car l'histoire n'est pas seulement dans les annales et les documents écrits; les vieux monuments

la contiennent tout entière, que ces monuments soient de pierre, de bois, d'étoffe ou de métal. Le ciboire de Saint-Gauzelin, le coffret de Bayeux, les portraits de Léonard Limosin, les tapisseries du Mans, de Beaune et de Reims, les boiseries de Gaillon, les miniatures, les tabatières et les bonheurs du jour, racontent à leur façon, et souvent mieux que tous les livres du monde, l'histoire du passé qui les a faits pour lui, qui les a marqués de son empreinte et leur a transmis quelque chose de son âme. Ce ne sera plus l'histoire des princes, des généraux, des politiciens et des conquérants, mais l'histoire *à côté*, ou mieux, sous un autre angle, celle des mœurs, des croyances, de l'intimité; histoire sincère, authentique, enseignée par des témoins d'une bonne foi indiscutable, car ils disent ce qu'ils ont vu et le disent froidement, sans passion.

Ce sera encore l'histoire de notre ancienne école, histoire glorieuse que le Trocadéro fait défiler sous nos yeux, depuis ses origines jusqu'à son dernier jour.

A l'entrée, voici les trésors les plus anciens de nos églises et de nos abbayes. Le monastère est notre premier atelier; il conserve, à l'abri des envahisseurs, le dépôt naissant de l'école. Plus loin, l'artiste s'est échappé du cloître; il organise les corporations indépendantes et, du vieux moule roman, élargi, disloqué, fait sortir un art personnel, jeune et triomphant, l'art ogival. Sous les premiers Valois, nos imagiers, nos orfèvres, nos enlumineurs tiennent encore la tête du mouvement européen, malgré les misères de la guerre de Cent ans.

Ainsi, de siècle en siècle et de salle en salle, vous pourrez suivre jusqu'au bout nos vaillants artistes, défenseurs intrépides du vieil honneur national; s'entêtant à rester français, au xve siècle, malgré l'influence flamande; à la Renaissance, malgré l'éblouissement de l'antiquité rajeunie; sous Henri III, malgré l'invasion des Italiens plus débordante de jour en jour. Au sortir de nos guerres religieuses et civiles, vous les retrouverez encore à l'œuvre, préparant l'avènement du grand siècle, fondant les académies, l'école des Gobelins, et consacrant notre suprématie définitive en Europe.

Le génie artiste de la France est toujours en éveil pour la sauver des défaillances, panser ses blessures et venger ses défaites. Mieux que sa politique ou son épée, il lui assure les succès durables et les triomphes incontestés.

Aujourd'hui encore, quand elle se relève à peine de ses ruines, diminuée, isolée, appauvrie par des désastres sans nombre, n'est-ce

pas lui qui vient à son secours? N'est-ce pas lui qui force l'admiration universelle, malgré les bouderies de quelques-uns; lui qui montre à l'Europe étonnée ce que la France a su faire pendant dix siècles et ce qu'elle sait faire encore, le Trocadéro et le Champ de Mars?

EDMOND BONNAFFÉ.



SALON DE 1889

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE [1].)

II.

PEINTURE, AQUARELLES, DESSINS ET GRAVURES.



En ce moment où la France fait étalage, aux yeux de l'Europe, de toutes ses richesses artistiques, nous avons pensé qu'il était de bonne guerre, comme aussi de stricte justice, de mettre en évidence l'infinie variété de ces richesses. A côté de l'art classé, primé, honoré de toutes les médailles aux Expositions précédentes, nous avons un art moins connu, moins honoré et dont le rôle est cependant considérable. L'autre périrait s'il n'existait pas; il est comme le ferment qui transforme et vivifie les esthétiques vieillies, les cultures épuisées des laboratoires officiels. C'est à cet art que notre collaborateur M. Hamel a consacré en grande partie le premier article du Salon; il l'a défendu avec la chaleur entraînante d'un écrivain qui sait admirablement son sujet, peut-être aussi, il me permettra de le dire, avec la passion fatalement exclusive qu'y mettrait un artiste engagé dans la lutte.

La parole est maintenant aux défenseurs des maîtres consacrés de l'école actuelle et des élèves qu'ils ont formés. On nous rendra cette justice que cette revue n'a jamais cessé de soutenir la cause de l'art traditionnel : il y a deux mois à peine, M. Taine y célébrait

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts,* 3e période, t. Ier, p. 441.

dans un magnifique langage le mérite d'Édouard Bertin et M. Lafenestre y formulait sur le talent de M. Cabanel un jugement d'une grande finesse dans la forme et dont on a généralement reconnu la parfaite équité.

A défaut d'éloquence, je parlerai avec la même sincérité de ceux de nos peintres français, qui par le caractère de leur talent, ne rentraient pas dans le cadre de M. Hamel et qu'il a bien voulu abandonner à mon appréciation. Quoique je partage quelques-unes des admirations de mon spirituel collaborateur, je n'éprouve aucun embarras à priser très haut la valeur de certains artistes qui se mettent franchement sous la dépendance des maîtres d'autrefois et s'inspirent de leurs glorieux exemples. Je sais, par une faible expérience personnelle, toutes les difficultés du métier de peintre, et je ne me dissimule pas que même pour répéter convenablement ce qu'un autre aura très bien dit, il faut une forte dose de talent.

D'ailleurs, la qualification superbe d'« Indépendants » ne trompe plus personne : on est toujours le fils de quelqu'un. L'art est une des plus vieilles conquêtes de l'homme; il a produit des chefs-d'œuvre sans nombre et d'une infinie variété. Conscient ou inconscient. l'artiste d'aujourd'hui suit les impulsions qui lui viennent d'un ancêtre connu; que l'un d'eux, se proclame issu d'une sorte de génération spontanée, nous nous contentons de sourire, et ses confrères se chargeront de lui trouver une famille, car la descendance est toujours facile à déterminer. La vraie indépendance consiste à ne se faire volontairement le copiste de personne. Pour cela, les peintres pas plus que les écrivains ne sont tenus de renier la langue qu'ils ont apprise : il leur suffit de trouver dans cette langue même les termes les plus aptes à rendre leur manière de voir. S'ils sont nés pour peindre, leur originalité saura bien se faire jour.

Le temps n'est plus où le premier devoir d'un critique sincère était de partir en guerre contre l'Académie. Nous avons toujours des académiciens, mais il n'y a plus d'Académie : l'art est libre. Quant aux écoles, elles se bornent à enseigner la grammaire, un peu de rhétorique et un peu d'histoire de l'art; cet enseignement n'a-t-il pas sa raison d'être ici comme ailleurs?

Si nous passons à l'examen des théories sur l'esthétique, nous n'en voyons aucune qui s'impose par la supériorité des œuvres dont on lui est redevable. A bien considérer, ce sont les vieilles qui ont inspiré le plus de chefs-d'œuvre; peut-être, il est vrai, est-ce affaire de temps : nos petits-fils seront plus à même que nous de trancher la

question. Pour le moment, bornons-nous à émettre le vœu que chacun exprime sincèrement, à sa façon; et quand, par bonheur, nous rencontrons un homme de talent, le mieux est, croyons-nous, de ne pas lui faire grise mine. Le talent est encore ce qu'il y a de plus facilement reconnaissable chez les artistes, pour peu que l'on y mette de bonne volonté. Quant à la vérité absolue elle n'est nulle part; nous nous garderons bien de le déplorer, car c'est en cela que réside la principale séduction de l'art.

La seule division qui me semble rationnelle consisterait à partager les peintres en deux classes : d'un côté ceux qui mettent dans un tableau la plus grande somme possible des vérités matérielles qui tombent dans le champ de la vision commune à la plupart des hommes ; de l'autre, ceux qui procèdent à des éliminations volontaires pour accentuer leur vision de peintre, ou cherchent à rendre les incidents, les aspects fugaces, avec toutes les curieuses déformations qui naissent des caprices de la lumière ambiante. Les uns et les autres peuvent être également sincères puisqu'ils racontent ce qu'ils ont vu; il n'y a pas de raison pour qu'ils n'y apportent pas une égale éloquence. Mais on comprendra que ceux-là sont plus facilement écoutés de la foule qui invoquent à l'appui de leur art des documents dont chacun peut contrôler l'exactitude en puisant dans ses propres souvenirs. A parler franc, nous ne trouvons pas que cette admiration des masses constitue *a priori* une infériorité pour l'artiste qui parvient à la provoquer.

La clarté est une qualité en art comme en littérature, elle devient une vertu de premier ordre dans l'art du portrait. Le plus raffiné des dilettanti de la peinture ne pense pas autrement quand il est question de sa propre image. Si amoureux soit-il des transfigurations que la vision particulière de certains artistes opère dans les choses dont nous sommes journellement les témoins oculaires, il n'aime pas à leur servir de sujet d'observation. Tous tant que nous sommes, nous croyons à la vertu intrinsèque de notre visage et notre secret désir est de le retrouver sur la toile tel que nous le voyons dans une glace. Le plus beau reflet nous laisse inconsolable de la perte d'un œil. C'est une faiblesse dont on ne nous guérira jamais.

En France les bons portraitistes abondent : on a pu en passer la revue au Salon de cette année; ils y étaient presque tous. A côté des maîtres du genre, Carolus Duran, Bonnat, Cabanel, Jules Lefebvre, E. Delaunay, on a justement admiré les toiles de MM. Jules Breton, Baschet, René Gilbert, Vollon, Friant, Duez, Humbert, Cormon,

Prinet, Doucet, Bordes, R. Colin, Mmes Buchet et Godin. L'étranger y était très bien représenté par M. Kroyer, M. Michelena qui, las de célébrer la misère noire, s'est jeté dans le pot au rose de M. Chaplin, et aussi par des dames du talent le plus recommandable : Mmes Breslau, Vegman et A. d'Anéthan. Cette énumération semblera peut-être bien insuffisante, mais les comptes rendus de l'Exposition universelle vont permettre à la *Gazette* de rendre au talent de chacun la justice qui lui est dû.

Le grand succès des *Bretonnes au Pardon*, de M. Dagnan-Bouveret, a porté un grave préjudice à l'exquise *Madone* entourée de pampres qu'il avait exposée un peu plus loin. C'est à peu près le seul tableau de sainteté que nous ayons à citer, car ce genre qui a enfanté tant de chefs-d'œuvre était à peine représenté au Salon. On ne pourrait, sans irrévérence, y comprendre les tableaux où quelques artistes s'obstinent à nous dépeindre les tribulations du malheureux saint Antoine et de son digne émule saint Jérome ; les tourments d'imagination de ce dernier ont été assez bien racontés par M. Deully. Un peintre allemand de grand mérite, M. de Uhde, a pris les choses plus au sérieux ; son triptyque de la *Nuit sainte*, un peu trop tourné au noir, valait d'être regardé attentivement : il contient de fort intéressantes parties. Nous ne reprocherons pas à l'artiste d'avoir complètement mordernisé cet admirable sujet de la Nativité; d'autres l'ont fait avant lui et des plus illustres. Nous passons aussi sur le caractère ultra-naturaliste de la Sainte Famille et des bergers ; cependant pourquoi le peintre n'a-t-il pas mieux débarbouillé les petits anges qui chantent les louanges du Sauveur ; n'est-ce pas aller contre la vérité que leur imposer les humaines souillures ?

Ce n'est pas, non plus, dans la peinture d'histoire qu'il faut aller chercher les grosses émotions du Salon ; mais, en pareille matière, la réussite n'a pas besoin d'être complète pour témoigner du mérite du peintre. Or, il y a de grandes qualités de mise en scène dans le *Louis XIV aux Dunes*, de M. Tattegrain ; peut-être a-t-il accentué outre mesure le caractère macabre de son sujet : bien que le cadavre d'un ennemi sente bon, à ce que l'on a prétendu, nous nous serions facilement contentés d'un moins vaste charnier. A noter encore, malgré une certaine froideur dans l'exécution, la grande *Fête de la Fédération* de M. Henri Martin et l'*Invasion* de M. Chigot.

La peinture quasi mythologique sert beaucoup mieux nos peintres ; ils sont à peu près les seuls au monde à savoir traiter convenablement le nu. Les étrangers s'abstiennent ; peut-être cela tient-il

au peu de goût que les amateurs, en dehors de France, témoignent pour cet aimable genre. Personne ne se plaindra de voir rester chez nous la charmante pastorale de M. Raphaël Collin, *Jeunesse*, et l'*Idylle* où les robustes pinceaux de M. Bonnat se sont attendris pour modeler les carnations satinées d'une femme. La *Diane* de Mme Cazin serait pour les Gobelins un des meilleurs sujets de tapisserie que l'on ait eus depuis longtemps; il y a beaucoup de grâce naïve dans la figure et le paysage est composé avec une rare délicatesse. MM. Gervais, Quinsac et G. Guay, dont l'art ne se complait pas dans le mysticisme, ont plus particulièrement insisté sur les qualités plastiques de leurs modèles. Tous les goûts des visiteurs du Salon ont donc reçu satisaction.

M. Benjamin Constant, qui tourne depuis quelques années autour de la médaille d'honneur, avait exposé un de ces sujets d'Orient auxquels il doit sa grande réputation : on remarquait, comme d'habitude, dans le *Jour des funérailles*, de brillantes qualités de peintre; quant au drame lui-même, il n'était pas d'un intérêt poignant; nous croyions jusqu'à ce jour, que les femmes de harem acceptaient le veuvage avec moins de résignation philosophique; mais peu importerait si le peintre avait lui-même conçu quelque émotion du spectacle auquel il nous fait assister. Mme Demont-Breton, dont M. Jules Breton, son père, nous montre un excellent portrait, n'a pas eu besoin, pour nous intéresser, d'accentuer le caractère émouvant de son sujet; il lui a suffi de s'en pénétrer et d'avoir l'ambition de le rendre autrement qu'une nature morte : *L'Homme est en mer* a eu un grand succès de public; succès mérité, car c'était une des meilleures peintures du Salon. On y voyait, d'ailleurs, une quantité de tableaux de genre qui mériteraient une description particulière. Nous y comprenons les scènes de batailles de M. Gardette, de M. Le Blant, moins heureux dans les grands cadres que dans les petits, de MM. Boutigny et Outin; les *Hommes du Saint-Office*, de M. J.-P. Laurens; l'*Écluse*, de M. Gueldry; le *Jour de la visite à l'hôpital*, de M. J. Geoffroy; l'*Enfant*, de M. Gœneutte; le *Cheval mort* de M. Ch. Ed. Frère; l'*Étude* de M. Duffau; les *Intérieurs* de M. Lobre; la *Veille de la première communion*, de M. Laurent-Desrousseaux. Il convient de citer à part la *Toussaint* de M. Friant, dont il a déjà été question dans la première partie de ce compte rendu. Nous sommes heureux, pour notre part, d'apprendre que ce jeune artiste vient d'obtenir le prix du Salon; nous le croyons appelé à conquérir tous les suffrages de la presse et du public, comme il a déjà ceux de

ses confrères. Nous avons également pris grand intérêt, malgré ses imperfections, au tableau de M. J. Mulnier, *Femmes d'Alger sur les terrasses ;* les figures nous ont semblé particulièrement remarquables par leur accent de sincérité; un peu plus de fermeté dans la touche et c'eût été un tableau parfait. Quant aux *Baigneuses* de M. Zorn, nous admirons la hardiesse de l'artiste qui nous les montre encore humides des eaux limoneuses où elles ont pris leurs ébats.

D'excellentes figures d'animaux sont à retenir : en tête de notre liste s'avance le superbe *Taureau* de M. Roll; c'est, pour moi, une peinture de premier ordre. Dans l'*Embarquement de bestiaux* de M. Guignard, si la facture est peu séduisante, on peut louer sans réserve de grandes qualités de composition et de mouvement et la hardiesse du dessin; MM. F. de Vuillefroy et Barillot, enfin, maintiennent leur réputation de spécialistes particulièrement experts.

J'ai peu de chose à dire à propos du paysage. M. Hamel a épuisé le sujet en me prenant les meilleurs de nos paysagistes; je me bornerai seulement à proposer quelques additions à sa liste. MM. Guillemet, Boudot, Schmitt, P. Bertrand, Busson, Petitjean, Quignon et Gaillard. Parmi les peintres de marine, MM. Baerstroen, Montenard, Olive, Paul Liot et Ch. Lizé, m'ont semblé dignes tout au moins d'être cités dans cette Revue, et je n'ai pas la prétention de n'oublier personne.

Si les paysagistes de talent nous apparaissent encore fort nombreux, il n'en est pas moins vrai que le niveau de l'art a sensiblement baissé depuis quelques années. Nous voudrions bien ne pas prononcer le mot de décadence, mais quand les faits parlent on ne gagne rien à vouloir cacher la vérité : il suffit, en sortant du Salon, de parcourir les galeries de l'Exposition centenale du Champ de Mars, pour que cette vérité s'impose aux moins clairvoyants : le paysage, notre gloire artistique la plus éclatante, s'en va en fumée. Corot, Millet, Rousseau, Daubigny, Courbet et Troyon sont morts sans postérité.

Au sentiment d'orgueil que l'on éprouve devant ces maîtres, se mêle un indicible sentiment d'amertume ; faut-il donc croire que la source de leurs chefs-d'œuvre soit à jamais tarie? Les admirables formules créées par eux ont épuisé leur vertu ; il n'y a de renouveau possible dans l'art que si l'on parvient à en créer de nouvelles! Fort heureusement, tout l'art du paysage ne s'est pas réfugié au Salon ; nous savons autre part de hardis chercheurs que rien ne décourage ; ils travaillent en silence, dédaigneux de l'ostracisme où les tiennent leurs confrères, indifférents devant les railleries de la foule. Certes,

tout n'est pas à louer dans ce qu'ils nous ont montré jusqu'à ce jour, mais il ne faut pas juger un arbre sur ses premiers fruits. Je le crois fermement, — très heureux de me rencontrer sur ce point en conformité d'opinion avec mon collaborateur M. Hamel, — c'est d'eux que nous viendra le salut: la renaissance du paysage.

Les aquarellistes et les pastellistes ne s'étaient pas mis en frais pour le Salon : la grande fête du Champ de Mars les a presque tous attirés, j'entends ceux que leur talent consacré a fait admettre parmi les invités. Un coup d'œil jeté à l'exposition de MM. Larsson, Pointelin et Berton, aux dessins si particulièrement ressentis et écrits de M. P. Renouard et nous pouvons sans remords passer à la gravure.

Par une faiblesse bien naturelle, nous adressons d'abord tous nos compliments à M. Achille Jacquet, dont le rare mérite de graveur au burin émancipé des routines, et cependant resté classique par la conscience sereine et la pureté de la facture, n'a pas échappé aux lecteurs de la *Gazette*. M. Jacquet est depuis longtemps notre collaborateur ; il l'était hier encore, car nous lui devons la gracieuse image parue dans notre précédente livraison : *Portrait de Mme D.-A.*, d'après la peinture dernière de Cabanel. C'est sa gravure d'après une œuvre du même maître, — la meilleure peut-être, — le *Portrait de la fondatrice de l'ordre des Petites Sœurs des Pauvres*, magistrale interprétation qu'on peut hardiment estimer à la hauteur de l'original, qui a été jugée digne de la médaille d'honneur. Nous félicitons le jury à la fois de sa clairvoyance et de son équité : il ne nous est pas toujours arrivé d'être aussi complètement d'accord avec lui.

Ce n'est pas, d'ailleurs, la seule récompense accordée à des artistes que leur collaboration à cette revue nous rend particulièrement sympathiques. MM. Géry-Bichard et Abot ont emporté de haute main une seconde médaille, M. Muller une troisième. Nous avons à peine besoin de dire combien leur succès nous est doux à constater.

L'Exposition de gravure était fournie et fort intéressante : on nous pardonnera cependant de reculer devant une analyse des œuvres de valeur qu'on y pouvait relever : nous avons si souvent parlé des graveurs contemporains que nous ne trouvons plus rien à dire sur leur compte. Nous nous bornerons donc à ajouter quelques noms à ceux que nous venons de citer : On sait le talent ferme et délicat à la fois de M. Laguillermie ; ses belles planches d'après Mme Vigée-Lebrun et M. Millais ajouteront encore à sa réputation depuis longtemps établie ; MM. Focillon, Kratké, Dautrey, G. Greux, Mercier,



Gazette des Beaux Arts

JEANNE D'ARC PAR M. FREMIET

(Salon de 1889)

se montraient les intelligents interprètes de Millet, de Daubigny et de Jules Breton dont les œuvres sont particulièrement recherchées des éditeurs d'estampes. M. Bracquemond était là aussi, chef incontesté de cette vaillante troupe, avec ses merveilleuses transcriptions du génie de Millet. On pouvait admirer une fois de plus la prodigieuse habileté de M. Kœpping, artiste saxon qui a fait ses classes à bonne école, chez M. Waltner ; sa *Tête de vieillard*, d'après Rembrandt, est un prodige de rendu, une image en fac-similé telle que l'héliogravure n'en pourrait réaliser de plus parfaite ; œuvre consciente cependant et portant la marque d'une griffe humaine juxtaposée à celle du maître. Sur notre carnet de notes, nous retrouvons encore le nom de M. Gaujean, qu'on peut citer maintenant sans lui accoler d'épithète : tous les pays civilisés se disputent son rare talent ; M. Jasinski, un jeune qui a fait ses preuves et les renouvelle ici même, côte à côte avec nos insipides écritures ; M. Milius, M. Borrel, M. Massé, M. de los Rios, M. Thévenin ; M. Lalauze enfin, qui exposait de très fines gravures d'après ses propres compositions pour un *Werther* de Gœthe.

Le bois nous ménage tous les ans de nouvelles surprises. M. Baude avec ses grands portraits d'après les maîtres, M. Lepère, M. Ruffe et M. Florian entrent franchement en rivalité de finesse et de puissance avec les graveurs au burin et à l'eau-forte. Il va falloir compter avec l'art dont ils sont les prophètes, car c'est une force nouvelle, et l'examen que nous venons de faire du bilan artistiqne de cette année, tel qu'il apparaît au Salon, nous commande de ne laisser se perdre dans l'oubli aucune des manifestations imprévues qui nous permettent d'espérer une extension du patrimoine national.

ALFRED DE LOSTALOT.



III.

LA SCULPTURE.



ur l'ensemble un peu terne d'un Salon qui résume imparfaitement les forces et les tendances de notre École, deux œuvres monumentales se détachent, deux œuvres de haute volonté et de fière tenue, la *Jeanne d'Arc* de Frémiet et celle de Paul Dubois. Partant de principes d'art opposés, les sculpteurs ne risquaient pas de se rencontrer, et de fait il serait difficile de trouver dans une même époque et sur un même sujet deux interprétations aussi diverses. Tous deux ont été jusqu'au bout de leur volonté, et c'est peut-être le seul mérite qui leur soit commun de ne pas nous avoir laissés en doute sur ce qu'ils voulaient dire. On sait que Frémiet a choisi pour maîtres les naturalistes français du Moyen Age, moins attiré, d'ailleurs, par la simplicité large et forte des grands siècles, que séduit par les singularités pittoresques et les curiosités héraldiques de l'âge suivant. Sa science d'animalier et son goût du chevaleresque se prêtèrent secours de la plus heureuse façon, quand il composa la *Jeanne d'Arc* qui chevauche vaillamment sur la place des Pyramides. L'œuvre fut admirée et discutée; aux uns elle parut vivante et hardie; aux autres presque choquante; personne ne la jugea banale. Selon les critiques, le puissant cheval d'armes au mouvement rassemblé, accaparait l'attention au détriment du cavalier succinct et grêle, et celui-ci pouvait bien être une fille des champs déguisée en page, mais non l'héroïne nationale. Les partisans trouvaient, au contraire, une franche saveur dans cette vérité directe et simple; ils

admiraient la verdeur d'allure, la naïveté d'expression et le pittoresque tranchant des silhouettes.

Frémiet, obéissant aux plus honorables scrupules et tourmenté du désir du mieux, propose au jugement du public une édition revue et quelque peu augmentée de son œuvre. Sans modifier l'idée primitive, il a voulu, en étoffant sa guerrière, en développant quelques accessoires, en masquant certaines forces, atténuer le contraste qui d'abord avait dérouté et ramener l'attention à la figure principale. Très franchement nous sommes tentés de prendre contre l'artiste lui-même la défense de sa conception ancienne. Est-ce parce qu'à la voir souvent, cette petite Lorraine si décidément campée, si jeune et allégrement confiante, nous est devenue amie? Toute de verve et de première venue elle ne doute pas; elle marche à la victoire d'un mouvement vif et sûr; elle est expressive et, ce qui ne gâte rien, amusante. Si elle ne remplit pas toute l'idée de l'héroïne (et qui peut se vanter de l'exprimer entière en une œuvre plastique?), elle dit bien un de ses caractères, et le plus aimable, l'entrain, l'élan de jeunesse. Elle a l'esprit et la flamme, sans rien d'apprêté ni de théâtral. Paris enfin l'a adoptée parce qu'elle est vraiment sienne, et je crois qu'il ne s'en séparerait pas volontiers. Sa grande sœur, que Frémiet nous montre aujourd'hui, plus sérieuse, un peu solennelle, ne laisse pas une impression aussi nette. Les embellissements proposés compliquent l'arabesque et lui enlèvent quelque chose de sa précision sobre : ils me plaisent peu par cela même qu'ils sont des embellissements. En voulant donner une acception plus générale à une œuvre de caractère, on craint que Frémiet ne lui fasse perdre son charme primesautier, et, ce qui ne se remplace pas, la brusque saillie d'une idée juste. La première Jeanne, avec son cachet d'étrangeté, était de ces paradoxes qui durent parce qu'ils présentent une vérité sous un jour imprévu. Pour moi, je m'y tiens, et je veux seulement remercier l'artiste qui, tout en donnant un bel exemple de conscience, m'a fait mieux comprendre et mieux goûter sa conception originale.

Une chose, d'ailleurs, plaît tout particulièrement dans sa familiarité rude et cependant délicate, c'est que le personnage est pris au plus près de la nature, exempt d'affectation mystique, et tel qu'il nous apparaît à travers les incertitudes de l'histoire. Chez Jeanne le mysticisme précède l'action et ne le trouble pas : il est dans l'angoisse obscure d'une mission sainte, dans le tressaillement d'une pitié de femme. Mais une fois la bannière au vent, elle agit, elle va droit au

but avec une rectitude de sens, une simplicité de cœur, une netteté d'esprit merveilleuses. Aide-toi, le ciel t'aidera, c'est toute sa devise à l'heure du combat. Frémiet avait bien mis en évidence ce trait qui la fait si Française; il avait pris un parti clair et décisif en ce problème fort complexe; il risquerait d'engoncer sa pensée par des surcharges.

Si l'on y pense un peu, il n'est peut-être pas de sujet plus dangereux même à des talents éprouvés. Un accent forcé, de vigueur excessive, dépare la douceur féminine de la pastoure pitoyable au milieu des armes, un trait de sensiblerie conviendrait mal à la fierté de l'action. Le romanesque fausserait tout, et la précision classique nous semble sèche au prix du sentiment : la distinction même et le raffinement d'esprit peut être un écueil. Comme jamais héroïsme plus familier, plus simple et plus accueillant ne servit l'idéal avec une bonhomie plus populaire, il faut, pour le saisir, une intuition du cœur et le sens profond du génie national en sa pure essence, tout uni et souriant dans la grandeur.

Il n'était pas à craindre que Paul Dubois mêlât de l'emphase et de la rhétorique à ce sujet qui moins que tout autre en comporte. Son talent contenu et ramassé, très soucieux d'expression morale, enferme l'idée dans une forme serrée, et risque plutôt de rester en deçà de l'effet que de se perdre en redondance. Mais on peut se demander si l'élégance florentine et la correction sanglée d'un art savant répondent pleinement aux exigences du sentiment populaire en cette donnée si expressément française. C'est une simple réserve. Les Rémois en jugeront et leur ville s'enrichira d'un monument très significatif auquel le bronze donnera toute sa valeur. Droite sous l'armure, haussée sur les étriers, Jeanne d'Arc s'avance en chef de guerre, en guide inspiré, l'épée haute, les yeux au ciel. La silhouette générale est fière, avec l'imprévu de ce geste anguleux qui commande tandis que le regard invoque. De face un peu à droite le mouvement est irrésistible. Le cheval dont les profils tendus présentent quelque sécheresse, a dans l'inflexion de l'encolure quelque chose d'ardent et de refréné, comme une calme puissance d'offensive et de pénétration : cela entre et fait brèche dans des rangs ennemis. Guerrière et religieuse, l'œuvre évoque donc éloquemment à l'esprit en son double caractère, la preneuse de bastilles anglaises et la vierge attentive à ses voix; œuvre de réflexion, de volonté forte et subtile, œuvre distinguée, je dirais volontiers trop distinguée. La tête est élégante et menue sous le casque, l'expression bridée et comme

pincée. Avec sa sveltesse délicate que l'armure laisse pressentir, la figure est de race fine et nerveuse; elle manque un peu de bonhomie. On admire cette héroïne aristocratique faite au noble jeu des armes, portée par la foi plus que par la pitié, d'une énergie presque dure; on doute que Villon y retrouvât l'idée qu'il se faisait

De Jeanne la bonne Lorraine
Qu'Anglais bruslèrent à Rouen.

Les esprits simples auront peut-être quelque peine à la bien comprendre; ils regretteront ce quelque chose de touchant qui gagnait les cœurs, non que la tendresse soit absente, mais elle est scellée sous un triple sceau. A force de se concentrer la pensée de l'artiste s'est figée dans sa force concise et ne rayonne pas en émotion. Cette Jeanne restera celle de quelques-uns, d'autant plus aimée que sa hautaine qualité d'art la défendra des admirations banales. Elle porte à coup sûr l'empreinte d'une volonté d'art qui, pour se ranger à l'exquis, pour se discipliner et s'assujettir au style, a sacrifié quelque chose de la franchise indigène, et si nous faisons des réserves, c'est qu'en cette donnée, prise au cœur de notre histoire, une interprétation plus abandonnée, plus largement naturelle eût satisfait plus complètement le sentiment national.

Avec ces deux statues d'un caractère si tranché, le Salon de 1889 compte encore des œuvres aimables. Le joli n'y est pas rare; le doucereux et le maniéré moins encore. On se défend difficilement d'une impression de tiédeur et l'on peut estimer que la recherche de l'agrément incline trop sensiblement vers la mollesse. Je ne parle pas des Gaulois truculents qui font saillir indiscrètement leurs muscles, ni des groupes de théâtre où la vigueur déclame et grimace; ceux-là ne sont pas dangereux malgré leurs mines. Mais on est moins rassuré devant cette langueur qui s'insinue, atténuant les reliefs de la vie, émoussant ses arêtes. Quand le marbre tourne au lisse, l'expression aux suavités plaintives, quand on se berce d'élégies, c'est qu'un art viril tend à s'efféminer. Si la sculpture française bornait son ambition à caresser doucement les yeux, sa vitalité ne tarderait pas à décroître; si elle s'endormait sur la foi des compliments, elle pourrait bientôt dire comme la Source à ses compagnes :

En écoutant leurs paroles
Nous laissons couler notre eau.

La *Musique* de Falguière n'a rien à voir avec ces réflexions cha-

grines : elle est d'un goût discret et finement colorée. L'arrangement délicat des lignes et des draperies, la souplesse des nus, l'élégance aisée de la pose rachètent ce que l'expression a de vaguement mielleux, et laissent pourtant regretter la verdeur d'exécution, le frémissement nerveux qui animèrent d'autres créations du même artiste. La vraie grâce éclôt d'elle-même et s'ajoute par surcroît aux œuvres pleines et fortes qui semblaient la dédaigner. Falguière l'a rencontrée quand il surprit en plein vol une chasseresse. Pour l'apprivoiser, ne lui rogne-t-il pas un peu les ailes?

Conçue par un noble esprit dont l'œuvre est embaumée de pudeur et de dignité morale, l'*Espérance* de Chapu nous paraît trop fléchissante : la draperie, roulée en lignes monotones, compromet l'animation des formes et gêne l'essor d'une belle pensée. La *Muse d'André Chénier* que Puech nous montre enveloppant de ses longs cheveux la tête inanimée du poète et le baisant sur les lèvres, délicate, amoureusement caressée, reste timide, trop arrondie d'exécution, de grâce mièvre. Les nus sont mieux sentis dans la *Volupté* de Jean Dampt : la forme pleine a de la succulence, et la pose heureusement épiée sur nature plairait davantage sans une coupe disgracieuse à mi-corps. L'incontestable amour du vivant ne se dégage pas assez nettement chez cet artiste d'un maniérisme littéraire ou sentimental. Très vif d'allure et largement traité, l'*Enfant au mascaron* d'Injalbert est la trouvaille d'un vigoureux sculpteur qui manie le ciseau avec décision ; ce marbre gris bleuté à gros grain, pétille de brave et saine gaieté.

Les légendes bibliques ou païennes, les créations des poètes offriront toujours au sculpteur des thèmes féconds, des idées générales, des passions éternelles. Premier éveil des sens, désir ou regret, maternité féconde, amertumes et douceurs de la vie, ivresse sensuelle des Faunes, grâce fluide des Naïades, ce sont là des sujets qui ne vieillissent pas, pourvu qu'un sentiment moderne rajeunisse leur signification. Chaque époque a coulé dans ce moule sa conception du monde et ses habitudes de pensée. La mythologie sculptée fut tour à tour religieuse, badine ou sentimentale : chez nous la riante et chatouilleuse fantaisie des métamorphoses y domina longtemps. Entre la vivacité spirituelle qui pliait le naturalisme païen à d'amusants caprices, et la conception plus grave qui découvre sous des symboles, habillés par tant de modes, les forces élémentaires, les instincts primitifs, les mystérieux attraits de nature, l'interprétation actuelle cherche sa voie. On prend au sérieux les déesses et les nymphes, on les traite avec respect; on n'ose plus en faire tout franchement de

pimpantes et coquettes Françaises, mais on leur impose pourtant des timidités d'allure et le souci des convenances. Une chorégraphie savante règle leur geste et leur démarche. Les bras se courbent en anses d'amphore; la douleur, la joie, la passion obéissent à des cadences concertées. Diane emporte Iphigénie, mais elle ne pense guère à la pauvre enfant, toute préoccupée qu'elle est de garder son maintien. La Fortune enlève son bandeau ; à quoi bon, si nulle pensée n'éclaire ses yeux vides? Un génie expire, me dit-on, et je ne vois qu'un lourdaud qui chancelle. On cherche une expression qui soit prise sur le vrai, un terme fort, expressif et familier qui parle au cœur. On trouve des phrases balancées pour le plaisir et des rythmes flottants. La sculpture moderne ne saurait se borner à la correction formelle non plus qu'à l'élégance décorative (fatalement inférieure en cela aux siècles privilégiés de nudité plastique comme au goût aristocratique de la Renaissance). Mais sans rien laisser perdre des enseignements du passé, elle peut trouver dans l'étude de l'âme, de ses aspirations, de ses passions ou de ses vices un inépuisable champ d'observation. Elle peut être intime, pathétique, caractériste et rester grande; elle peut raconter tout ce qui fermente dans un cœur et dans un cerveau et rester sereine. Les plus belles œuvres de notre temps ont été soutenues par l'idée. Comme Barye avec les hiéroglyphes de l'ordre animal évoquait la lutte des instincts et les fatalités de nature, un artiste de nos jours, avec des déploiements et des contractions de muscles, des frissons d'épiderme et des expressions de visage, fait passer dans le marbre et dans le bronze les tendresses, les ardeurs et les tourments de la vie morale et physiologique. Il retrouve en son entier la puissance expressive du corps humain, ce merveilleux instrument de joie, de souffrance et de pensée ; il le plie aux nuances les plus déliées d'un sentiment, comme aux violences extrêmes de la sensation. Mettant la vie sur chaque point il la rassemble et la conduit à son but avec une sûreté grandiose et de cette unité naît l'harmonie qui enveloppe tant de hardiesse.

Nous ne prétendons pas avoir épuisé la matière, et plus d'une œuvre intéressante comme les figures du *Tombeau de Baudry*, par Mercié, ou l'*Ève* de Marqueste mériteraient un examen attentif que nous ne voulons pas formuler à la hâte.

Nous voudrions aussi citer, parmi les œuvres des jeunes, l'*Enlèvement d'Iphigénie par Diane* de Soulès, les *Naïades* de Peynot, le *Dénicheur d'aigles* de Guillot, les médaillons-portraits de Mlle Lancelot. Il nous faut faire court et laisser à notre collaborateur M. André Michel le soin

d'apprécier d'ensemble des artistes de valeur qui, cette année, ne sont pas représentés au Salon ou le sont insuffisamment. S'il nous a semblé que l'ensemble de notre École se laissait aller à des compositions trop hâtives, trop molles ou trop mièvres, à des arrangements décoratifs un peu bien faciles et médiocrement nourris de pensée, nous n'en tirons pas de conclusions alarmantes. La vie ardente et forte, expressive de l'âme est partout dans la sculpture française de ce siècle. Elle est à l'Exposition de Barye, elle est au Champ de Mars, elle fêtera bientôt un nouveau triomphe avec Rodin. L'étude de la vie moderne, une compréhension plus intime des symboles antiques, l'expression de l'intellectuel offrent à l'activité de nos sculpteurs une vaste carrière. Dans l'indécision que nous avons cru remarquer, on peut voir le travail d'une pensée qui se transforme, un flottement de voile au changement de brise.

En tout cas l'art du portrait n'a pas fléchi. La conscience et la justesse d'observation, l'intelligence de la plastique intime d'un visage, la mise en relief des traits essentiels se retrouvent dans le buste d'*André Theuriet* par Dalou, forte étude de caractère, modelée avec une nerveuse précision, où cependant l'énergie confine à la sécheresse et devient presque féroce, — dans celui de *Lafenestre* par Delaplanche, très finement senti et souple sans mollesse, dans le *Bonnat* de Paul Dubois, précis, expressif et vivant.

Et parmi les nouveaux venus, deux doivent être tout particulièrement signalés. Le buste de *Jacques Blanche* par Michel-Malherbe est de la plus grande fierté : tranquille, harmonieux, assoupli aux inflexions de la vie, ce bronze éclairé par larges plans, respire et pense. Une tête de petit garçon, par Camille Claudel, a la plus exquise délicatesse, un charme de douceur, un souffle de naïveté enfantine. La nature y est surprise en sa vérité, interprétée avec amour. Et c'est toujours à ce grand maître qu'il en faut revenir. Le sentiment et la pensée seraient impuissants s'ils ne la consultaient avec ardeur et soumission.

MAURICE HAMEL.



... ux Arts

JEANNE D'ARC, PAR M. PAUL DUBOIS

EXPOSITION UNIVERSELLE

DE 1889

LA PEINTURE FRANÇAISE

(PREMIER ARTICLE.)



Il y a au Champ de Mars deux expositions que la lettre des règlements donne comme distinctes, mais qui ne sont séparées que sur le papier, car elles occupent le même local, et elles sont si étroitement rattachées l'une à l'autre que l'esprit les réunit volontiers en une seule. On est accoutumé de classer sur le même rayon de sa bibliothèque le premier et le second volume d'un ouvrage que le libraire a divisé en deux tomes et qui garde son unité morale, malgré cette coupure purement artificielle. Ainsi ferons-nous pour les deux expositions juxtaposées au Palais des Beaux-Arts. Ne racontent-elles point les chapitres successifs de la même histoire, celle de la peinture française depuis 1789 jusqu'à l'hiver dernier? La première, dont l'organisation n'a pas marché sans exiger certains efforts et qui, aujourd'hui encore, manque du catalogue qui en ferait une leçon véritablement féconde. c'est l'Exposition qu'on a appelée centenale ou rétrospective et qui, prenant les choses au moment de la réunion de l'Assemblée constituante, les conduit jusqu'au printemps de 1878. On a créé ainsi pour la circonstance un siècle d'une durée un peu paradoxale, un siècle de quatre-vingt-dix ans. Le reste de la période séculaire est représenté par l'Exposition décennale qui comprend les

œuvres exécutées par nos peintres depuis l'Exposition universelle de 1878, en admettant les créations tout à fait récentes, auxquelles certains artistes travaillaient encore quand le jury dressait ses listes d'admission. On a satisfait de la sorte aux exigences des chronologistes habitués à dire qu'un siècle n'est complet que lorsqu'il a cent ans. Nous sommes donc appelés à juger l'effort de la peinture française, son évolution normale, ses zigzags plus ou moins imprévus, ses transformations longtemps espérées, ses batailles, car il y a eu depuis les événements dont nous célébrons le glorieux Centenaire, des luttes violentes et d'âpres combats.

Ce qui frappe le plus le visiteur en pénétrant dans les salles de la peinture, c'est que ces disputes dont quelques-uns d'entre nous ont vu la fin, ces discussions d'école qui ont fait tant de bruit, ces expulsions brutales que le jury académique prononçait à la veille des Salons annuels, semblent s'estomper dans les lointains de l'histoire et s'effacer comme un mauvais rêve. Les esprits étaient en rumeur; les idéals, armés en guerre, se contrariaient avec conviction, et il se trouve que le temps, ce grand pacificateur, a réconcilié, sinon les doctrines qui restent parfois irréductibles, du moins les œuvres. Ceux qui avaient jadis assisté au combat pouvaient croire qu'ils retrouveraient, au Champ de Mars, un écho persistant des vieilles querelles et que la réunion des peintures exécutées depuis 1789 éclaterait en contradictions optiques et présenterait aux yeux un spectacle fait de découpures violentes et de brusques oppositions. Il n'en est rien. Dans le Palais des Beaux-Arts, qui a la sérénité calmante d'un temple, les années ont mis sur les tableaux les plus différents à l'origine une patine adoucie, un vernis clément; elles introduisent entre les voisins, si ardents jadis à se combattre, un principe de fraternité et de concorde. Les débats sont épuisés : on en vient même à se demander si l'on n'a pas eu tort d'apporter tant d'âpreté dans la lutte. Ce qui est vrai, c'est que, de tant de colères et d'injures, de tant d'injustices aussi, — car il y eut un moment où la persécution contre les novateurs, prit un caractère odieux, — il ne reste plus que l'École française reconstituée dans son unité et dans sa force.

Ce résultat tient à deux causes. D'une part, une peinture qui vieillit est une peinture qui se calme ; d'autre part, les hommes font comme les tableaux, et c'est peut-être là ce qu'on a appelé le bénéfice de l'âge. Une grande tolérance, vertu toute moderne, a envahi les esprits : elle permet de reconnaître, aujourd'hui, que la fumée du combat empêche d'y voir très clair dans la mêlée; elle laisse sup-

poser qu'il y avait entre ceux qui échangeaient les plus rudes horions des points de contact et peut-être des dogmes pareils. Parmi les contradictions qui nous sautaient aux yeux, beaucoup n'existaient qu'à la surface. Le drapeau et le costume étaient différents, mais non pas l'âme. Le temps excelle à faire tomber les armures et les masques : quand ce déshabilleur a fini son rôle, il reste des hommes qui se sont ardemment disputés et qui étaient peut-être faits pour se tendre la main.

Il n'en est pas moins vrai, cependant, que, durant les cent années dont on nous présente l'histoire, l'idéal a traversé chez nous des phases changeantes. Fragonard, par exemple, ne s'agenouille pas devant les mêmes dieux que David, Delacroix et Millet. Je dis Fragonard, parce que les organisateurs de l'Exposition ayant fixé leur point de départ à 1789, il fallait inviter à la fête les artistes vieillissants qui avaient survécu à la Révolution. Il était juste de faire une place à ceux qui, comme Fragonard, Hubert Robert, et d'autres membres de l'Académie royale, ont vu finir l'ancien monde et commencer un monde nouveau. Ils marquent un moment dans l'histoire, ces maîtres spirituels et d'ailleurs si français qui sont le dernier sourire du XVIIIe siècle.

Pour quelques-uns d'entre eux et pour ceux-là surtout dont les œuvres ne portent pas de date certaine, il a été convenu qu'on aurait la manche un peu large et qu'on agirait avec désinvolture à l'endroit des millésimes gênants. Il n'est nullement démontré que parmi les Fragonard du Champ de Mars il n'y en ait pas deux ou trois qui soient antérieurs à 1789. Le charmant petit portrait autographe, où il s'est représenté déjà âgé, doit être bien voisin de la Révolution. Ce portrait, prêté par Mme Kestner, est une œuvre très fine et dont l'exécution caressée rappelle que le bon Frago avait eu du goût pour l'École hollandaise ; mais il est telle turquerie décorative, tel paysage chimérique qui sont purement Louis XV et qui nous montrent le maître dans le libre abandon de son caprice, dans la joie d'une verve qui ne prévoit pas les pédants. Il y a eu de plus grands maîtres que Fragonard : il n'y en a pas beaucoup qui ont autant aimé la peinture.

Un des tableaux d'Hubert Robert, celui où l'artiste s'est montré dessinant dans un intérieur à demi ruiné et transformé en magasin, doit dater de son voyage en Italie. Il est donc bien antérieur à la Révolution. Robert est un archéologue à la main légère et suspecte ; il penche vers le décor, il joue avec les débris antiques, il s'amuse librement avec les ruines et il ne faudrait pas toujours le croire sur

parole; mais il est plein d'esprit et il a quelquefois mis en œuvre des colorations grises ou des verdures qui sont les plus douces du monde.

Cet art charmant devait périr. Il s'était formé dans l'atelier de Vien, peintre ennuyeux, un élève, Louis David, qui allait devenir un peintre redoutable. Ce mot doit être expliqué. Au moment où s'ouvre la Révolution, David n'est plus un jeune homme : il a quarante et un ans, et, déjà, il a montré par des œuvres décisives comment il entend la réforme que Vien a timidement préparée et au nom de quel principe il a rêvé de l'accomplir. En 1775, il avait accompagné son maître, nommé directeur de l'Académie de Rome : c'est alors que, prenant en mépris l'art de ses contemporains, il résolut de créer un style nouveau, construit avec les vestiges de l'antique qu'il n'a jamais bien connu, mais qu'il a aimé avec passion. Quand il revint à Paris, il était devenu Romain; il se déclarait converti au culte du bas-relief latin, car il avait de préférence étudié les œuvres sculpturales qui, pour la plupart, n'étaient pas de la grande époque. En 1785, il exposa le *Serment des Horaces*. L'affirmation d'un idéal bien fait pour effaroucher les amours et les colombes est déjà terriblement précisée. Au printemps de 1789, pendant que l'Assemblée se réunit à Versailles, David prépare son tableau *Brutus recevant les corps de ses fils;* c'était une manifestation plus éloquente encore et l'œuvre fut, en effet, l'événement capital du Salon qui devait s'ouvrir quelques mois après. Dans le *Serment des Horaces*, dans le *Brutus*, David brûlait ce qu'il avait adoré, il avouait hautement qu'il s'était trompé, quand, au temps de sa jeunesse, il avait cru à la palette fleurie des derniers représentants du XVIIIe siècle et s'était compromis au point de terminer dans la note tendre le plafond que Fragonard laissait inachevé dans le petit hôtel de Mlle Guimard. Il disait avec une fermeté un peu tranchante que l'heure était passée des amours roses voltigeant dans l'azur et que les frivolités du caprice devaient céder la place à un art plus viril.

La France crut, un peu légèrement et sans y regarder de trop près, que David était le réformateur attendu et que l'esprit des temps nouveaux était en lui. Elle se trompait. A ces foules que 1789 dotait d'une âme élargie et qui rêvaient un idéal inédit pour exprimer les espérances et les passions de la vie moderne, David n'offrait qu'une formule empruntée au passé, des sentiments d'un autre âge et un décor purement rétrospectif, alors que la Révolution était si neuve et si vivante. Comment a-t-on pu croire, avec le peintre de *Brutus*, que

la renaissance espérée ne pouvait être obtenue que par un retour à l'art antique?

Là était le danger. Il ne paraissait pas vraisemblable que les aspirations nouvelles et les tendresses d'aurore qui inondaient tous les cœurs pussent être traduites par une peinture uniquement dévouée à la glorification du monde romain, à ses duretés, à ses costumes, à son bric-à-brac, d'une authenticité si douteuse d'ailleurs et si suspecte. Étrange méconnaissance de l'état des âmes! Aux hommes qui démolissaient gaiement la Bastille, aux esprits généreux qui venaient de prêter le serment du Jeu de paume et entrevoyaient un organisme nouveau, David avait la prétention de persuader que la vérité était dans l'archaïsme et que l'art de l'avenir devait être constitué avec des réminiscences classiques. L'erreur était considérable : elle ne fut cependant pas aperçue : on voulait en finir avec les fadeurs du XVIIIe siècle expirant; on prêta l'oreille aux prédications de David. Il devint le peintre de la Révolution, comme il fut plus tard le peintre de l'Empire : il fonda une école rigide qui eut bientôt l'intolérance d'une église et qui, en 1825, au moment de la mort de l'artiste, était encore vivante, réactionnaire et despotique.

A côté de ce vice initial qui aurait dû mettre l'École française sur ses gardes et l'avertir que le prétendu rénovateur allait peut-être l'entraîner hors des voies que lui traçaient ses traditions et son génie, David avait des qualités de premier ordre et il était outillé pour rendre de grands services. Malherbe avait raffermi le vers alangui de Bertaut et de ses contemporains. David ne fut pas moins utile. Il disait aux Lagrénée, ces confiseurs, que l'art ne peut vivre dans l'a peu près et dans l'inconsistance, qu'une forme doit être dessinée, que l'affadissement n'est pas le caractère, qu'il y a dans le monde autre chose que des bleus cendrés, et que, pour construire une figure humaine, pour lui donner le mouvement exact et la peindre dans sa couleur et dans sa lumière, il fallait interroger constamment la grande institutrice, la nature. C'étaient là de bons conseils. David enseignait même, tout passionné qu'il fût pour le rétrospectif, que les spectacles de la vie contemporaine, les scènes de la rue et du forum, le drame moderne dans sa réalité criante pouvaient très légitimement servir de thèmes à de beaux tableaux. Et, en ces jours-là, lorsqu'il cédait à son émotion personnelle, il peignait le *Marat assassiné* et des portraits d'une vitalité singulière, ressemblantes images où le rôle du tyrannique idéal est réduit au minimum.

Le David restaurateur de l'antique n'est pas représenté au Champ

de Mars. On a laissé au Louvre, qui ne devait pas être indiscrètement dépouillé, et où tout le monde peut le voir, le *Brutus recevant les corps de ses fils*, qui rentrait pourtant dans le programme de la Commission, puisqu'il a été peint pendant l'été de 1789. L'Exposition du Centenaire ne nous montre que le bon côté du talent de David, c'est-à-dire des œuvres où il perd son latin et où il nous fait la grâce de peindre ce qu'il a vu. A la veille de la Révolution, l'artiste était déjà fort intéressant lorsqu'il voulait bien oublier son archéologie. A vrai dire, il n'avait besoin d'aucune érudition, pour exécuter le tableau intime et familier où il a réuni le portrait en pied de Lavoisier et celui de sa femme. C'est une peinture de 1788 et elle a bien le caractère des œuvres du temps de Louis XVI. Le chimiste est assis devant une table chargée des instruments et des engins qui servent à ses manipulations ; Mme Lavoisier, élégante dans sa haute taille, est debout près de son mari et se penche vers lui dans une attitude de confiance attentive. Ce tableau, conçu et manœuvré comme s'il devait subir le contrôle de Mme Vigée-Lebrun, est peint avec beaucoup de soin, et, pour les chairs ainsi que pour les étoffes, il laisse paraître le désir très visible de plaire aux gens du monde. L'individualité des types n'est pas poussée très avant, et David est souvent allé plus loin dans la caractérisation des physionomies ; mais il y a une curieuse recherche du charme dans cette peinture où manque absolument la collaboration de Tite-Live.

Un certain effort pour saisir et fixer la particularité individuelle éclate avec plus d'évidence dans le portrait de Michel Gérard, membre de l'Assemblée constituante, que David a représenté entouré de sa famille. C'est le tableau, très précieux à notre avis, que M. de Saint-Albin a légué au Musée du Mans. Gérard, déjà gros et vieillissant, est assis dans le déshabillé d'un bourgeois qui n'attend pas de visiteurs. A gauche, une fillette s'exerce au clavecin ; deux jeunes gens sont placés derrière le chef de la maison, mais les personnages épisodiques, bien qu'ils soient tous conçus au point de vue du portrait, sont peints de telle sorte que le premier rôle appartient à Michel Gérard et que les yeux se portent tout d'abord sur sa bonne figure populaire. Cette tête est traitée d'un pinceau un peu mince et qui semble vouloir économiser la couleur ; mais elle est très détaillée et très vivante. Dans son ensemble, l'œuvre est des plus remarquables et bien qu'elle soit, comme technique, fort inférieure aux méthodes généreuses dont les habiles gens du XVIIIe siècle avaient fourni le type, elle doit plaire parce qu'elle a quelques-unes des qualités françaises.

GROUPE PRINCIPAL DU « SACRE DE NAPOLÉON Ier » PAR LOUIS DAVID.

(Tableau du Musée de Versailles, à l'Exposition universelle.)

Le portrait de Mme Récamier est bien connu, car il est emprunté au Louvre. Je dois dire que de toutes les œuvres de David c'est celle qui me séduit le plus, et, en effet, l'auteur y a mis quelque chose qui, chez lui, se rencontre assez rarement, le charme. Nul doute que le modèle ne soit pour beaucoup dans ce résultat. De plus, la peinture n'est qu'ébauchée; par endroits, la toile est à peine couverte, et c'est surtout lorsqu'il s'agit de David et de son école que l'inachevé a de la saveur. On se rappelle cette vision séduisante. Mme Récamier est étendue sur un lit de repos de style antique, elle est vêtue d'une robe blanche, elle a les pieds nus, des pieds dont la pâleur rosée est d'une délicatesse suprême. La brillante souveraine de la mode est aussi mal meublée que possible. Avec le lit sur lequel elle est couchée on ne voit chez elle qu'un grand candélabre en bronze, également de forme archaïque. Au milieu de cette indigence, évidemment raisonnée et voulue, la jeune femme, dont la tête est charmante, brille comme une fleur de coquetterie et de grâce. C'est une impression, nous l'avons dit, qui ne se dégage pas souvent des œuvres de l'austère David, de celles surtout où il agit en qualité de réformateur et de prédicant.

Il était cependant touché de la poésie et même de la couleur que peuvent présenter les spectacles contemporains. La Révolution, dont il fut un instant le serviteur passionné, lui avait inspiré des peintures dramatiques, comme le *Marat* expirant dans sa baignoire; l'Empire, qui le séduisit ensuite, lui montra des scènes d'apparat dans un somptueux décor. Napoléon Ier l'avait nommé son premier peintre et lui aurait volontiers confié une surintendance analogue à celle qu'exerça Lebrun sur tous les arts de son temps : il lui commanda quatre grands tableaux : l'*Entrée de l'empereur à l'Hôtel de Ville*, son *Intronisation à Notre-Dame*, la *Distribution des aigles* et enfin le *Couronnement*. Les deux premières peintures n'ont jamais été exécutées. La *Distribution des aigles* est un tableau emphatique où les figures prennent presque toutes des attitudes froides et guindées; on l'a laissé à Versailles; mais on a fait apporter au Champ de Mars le *Couronnement* ou le *Sacre*, qui est le chef-d'œuvre de David et qui vaut à lui seul vingt *Léonidas*. Le tableau porte deux dates, 1806 et 1807. On y peut voir le procès-verbal exact de la pompeuse cérémonie qui s'accomplit à Notre-Dame le 2 décembre 1804. On en trouvera la description détaillée dans le catalogue du Musée de Versailles par Eudore Soulié, et cette description nous n'avons pas à la refaire. Le moment représenté est, comme on sait, celui où Napoléon, ayant saisi la couronne que le grand-duc de Berg portait sur un coussin

de velours, va la poser sur la tête de Joséphine, à genoux devant lui, vêtue d'une robe blanche et d'un manteau cramoisi. Tous les personnages qui assistent à la scène sont des portraits et David lui-même s'est représenté debout dans une tribune dessinant sur des tablettes. La construction du tableau, la distribution des figures groupées en bel ordre sur des plans successifs sont inspirées par un sentiment où dominent la sagesse et la solennité. La discipline est absolue. Il faut admirer le long courage, l'indomptable patience avec lesquels l'artiste a couvert cette vaste toile sans laisser paraître la moindre trace de lassitude. Ce David était visiblement taillé pour les œuvres de longue haleine. De plus, il n'était pas, autant que le pourraient faire croire les *Sabines* et tant de tableaux glacés, rebelle à la couleur et à la douce vibration de la lumière. Il y a dans le *Sacre* certaines parties où la soie blanche des robes, la pourpre des velours, les ors brodés font pour l'œil un beau concert d'harmonie, d'autant mieux que le ton local n'est jamais trop éclatant et que les clartés relatives des visages s'éteignent, comme il convient, dans l'enveloppe des demi-teintes transparentes. Il est impossible, alors même qu'on est hostile au rigorisme de David et qu'on a souffert de son système pseudo-latin, de ne pas reconnaître dans ce tableau mémorable de fortes qualités de peintre, des vertus savoureuses où le charme se mêle à la puissance.

A ce moment de l'histoire, beaucoup de noms d'artistes envahissent le souvenir. Les Expositions comme celle à laquelle nous assistons ont pour effet de rappeler à notre attention des maîtres plus ou moins oubliés et de réveiller en nous des justices endormies. Au temps de notre jeunesse le pauvre peintre alsacien Martin Drolling était la cible sur laquelle les moqueurs décochaient toutes leurs flèches. Pour les exaltés du romantisme, l'*Intérieur d'une cuisine*, du Musée du Louvre, manquait de prestige et d'accent lyrique. Si l'on interrogeait la bibliographie de beaucoup des hommes de notre génération, on n'aurait pas de peine à y trouver des ironies plus ou moins spirituelles à l'endroit de Drolling, peintre de casseroles. Nous ne prenions pas garde alors que cette *Cuisine* détestée correspond à une époque où l'École française, revenant timidement au rêve des grands Hollandais, imagine d'étudier le problème de la lumière intérieure et s'essaie aux difficultés que Granet sera près de résoudre. Cette *Cuisine* est d'ailleurs de 1815, c'est-à-dire des dernières années du vieux maître, car Martin Drolling est un contemporain de David ; il est né quatre ans après lui, en 1752. On oubliait aussi que l'honnête

artiste, assez mal représenté au Louvre, avait fait de petits tableaux de genre, beaucoup plus souples que ceux de Boilly, et des portraits, peu nombreux, mais excellents. Nous avons au Champ de Mars un de ces portraits. C'est celui de l'acteur Baptiste, prêté par le Musée de la Comédie-Française (1802). Baptiste avait une tête fine, une tête de diplomate. Avec un pinceau plus attentif que généreux et une facture lisse que Rembrandt trouverait indigente, Martin Drolling s'est évertué à préciser dans cette physionomie le trait individuel et l'expression un peu caustique du masque. Cette effigie, où rien n'est donné à l'à peu près, est infiniment sérieuse et volontaire. Elle réhabilite Drolling et le venge de toutes les moqueries d'antan.

Et puisque j'ai tout à l'heure écrit le nom de Boilly, il faut dire un mot de ses œuvres. Boilly est encore un ressuscité. Nous avons parfaitement connu le temps où ses petits tableaux de genre paraissaient démodés et d'une sécheresse métallique. Il y avait une grande part de vérité dans cette appréciation sévère. Mais le caprice des amateurs a changé tout cela : Boilly est recherché, il garde dans les ventes publiques une belle attitude et il a cessé d'être à la portée des bourses légères. Ce succès posthume n'en fera pas un Ter Borg ou un Metsu. De ce peintre, qui restera, malgré tout, un très petit peintre, on trouvera à l'Exposition plusieurs œuvres que l'absence de catalogue nous empêche d'examiner en détail et de désigner sous leur titre traditionnel. Ces Boilly valent beaucoup d'argent. L'exécution en est précieuse et polie, plus que spirituelle. La touche cinglante et expressive, le petit coup de fouet qui fait d'un pot de terre peint par Teniers une merveille de travail libre, cette « légèreté d'outil » dont le XVIIIe siècle faisait tant de cas, n'existent point pour Boilly. Sa peinture est propre et plate. Ce qui lui reste, c'est le soin avec lequel il habille ses figurines. Nul, mieux que lui, n'a connu les modes du temps, et les robes, et les coiffures des comédiennes de Mme de Genlis. A ce titre, Boilly a, comme Debucourt, la valeur historique d'un témoin. Mais vraiment il n'est pas assez peintre. Si, dans le passé, il a des prédécesseurs, il faut les chercher parmi les Hollandais de la décadence, les redoutables Van der Werff et les autres finisseurs du moment où la grande École va périr. Ses têtes de femmes sont des têtes de poupées, ses satins sont en fer blanc. Boilly n'est véritablement un artiste que lorsqu'il s'abandonne. Nous avons ici un joli exemple de cette négligence heureuse : c'est l'*Intérieur d'un café*, qui appartient à M. Lutz. S'il avait plus souvent

travaillé d'un pinceau aussi libre, Boilly pourrait presque revendiquer le titre d'homme d'esprit.

Ce qui manque le plus à ces maîtres de la Révolution et du premier Empire, c'est un goût formel pour la peinture, considérée comme l'art qui met en jeu des matières à la fois solides et fondantes et qui s'exerce au maniement de pâtes généreuses, susceptibles de prendre avec le temps la consistance de l'émail. David et ses amis avaient fait la guerre à l'École du XVIIIe siècle, et ils ne s'apercevaient pas que, sous le prétexte de porter plus haut l'idéal, ils appauvrissaient la technique. Presque tous sont minces et semblent préoccupés du désir de ne pas se ruiner chez le marchand de couleurs. Il aurait été impossible à ces métaphysiciens sévères de peindre une timbale d'argent comme Chardin ou de modeler une tête comme Tocqué. Il était de mode alors de traiter Carle Vanloo de barbouilleur, mais qui donc, parmi les artistes applaudis, aurait pu refaire la robe à ramages de Marie Leczinska dans le portrait du Louvre? Malgré le talent qu'on doit leur reconnaître, l'exécution confine chez eux à l'indigence. Une grande chose avait été particulièrement désapprise : c'est l'art de peindre les chairs. Il était réservé à un nouveau venu, Prud'hon, de restituer à l'École française le don précieux qu'elle laissait périr. Prud'hon avait exactement dix ans de plus que David. Lui aussi, il avait eu une jeunesse italienne, mais il lui était arrivé au cours de son voyage une aventure bien contraire aux habitudes du temps : il avait étudié des maîtres fort démodés, Léonard de Vinci et Corrège. Le grand enchanteur croyait à la femme, ce qui fut toujours le commencement de la sagesse et le chemin du salut. Lorsque le Salon devint libre en vertu du décret du 21 août 1791, c'est-à-dire lorsqu'il fut possible à ceux qui n'étaient pas de l'Académie royale de montrer leurs œuvres au public, Prud'hon exposa d'abord de modestes dessins que David ne regarda même pas et qui auraient dû le faire réfléchir, car le fils du maçon de Cluny apportait une chose précieuse, la tendresse du modelé, sans parler de l'exquise élégance des formes. Reprenant la thèse que Raphaël Mengs, pauvre peintre, mais théoricien raffiné, avait prêchée à Rome, Prud'hon parlait au nom de Corrège oublié et de la grâce vivante. On ne le comprit pas, et il a fallu un changement dans l'esprit moderne pour qu'on rendît justice à ce maître plus révolutionnaire cent fois que David, quoique moins obéi et moins heureux. Prud'hon a eu peu d'action sur son temps. Son idéal attendri, son langage aux palpitantes morbidesses ne furent repris que longtemps après sa mort, par un des nôtres, Hen-

ner qui, il est vrai, avait puisé, lui aussi, aux sources lombardes.

Nous avons au Champ de Mars plusieurs œuvres de Prud'hon. Nous ne parlons pas des dessins prêtés par M. Marcille, créations exquises qui font penser à André Chénier par le style, mais qui, pour le sentiment et l'émotion, révèlent chez l'auteur une âme tendre, passionnée, résolument moderne et en complète harmonie avec le renouveau intellectuel du moment. Ce que David ne donnait pas, Prud'hon le distribuait à pleines mains. Il est telle des vignettes qu'il crayonnait pour servir d'en-têtes aux papiers administratifs qui contient plus de virile élégance et de poésie que les compositions les plus ambitieuses dans leur fatras gréco-romain.

Ce travail était cependant assez mal payé, et une heure vint où, vers 1794, Prud'hon, oublié dans son pauvre logement de la rue Cadet, vit la misère assiéger son seuil. C'est alors, comme l'ont raconté ses biographes, qu'il se retira en Franche-Comté, à Rigny, près de Gray, où il travailla deux ans. Cette période de sa vie reste encore voilée de quelque mystère et nous sommes loin de connaître tous les travaux qu'il accomplit obscurément pendant sa retraite. Le Musée de Dijon a acquis, en 1882, un portrait qui se rattache à cette époque imparfaitement étudiée. Ce portrait est celui d'un certain Georges Anthony, qui habitait le village d'Arc-les-Gray. Le personnage, dont l'histoire n'a point à s'occuper, est représenté debout en compagnie de son cheval. Il porte le bicorne en bataille comme un gendarme et la cravate montante à la mode de 1795. Le portrait d'Anthony est peint très sagement et d'une main ferme; mais il semble dire qu'à ce moment de sa vie, Prud'hon, admirablement affranchi pour le maniement du crayon noir, n'avait pas conquis, comme peintre, son exceptionnelle personnalité.

Des expositions antérieures nous ont montré les autres œuvres de Prud'hon. On revoit avec plaisir l'adorable *Andromaque*, de M. le baron Gérard, *Minerve guidant l'essor du Génie* et le portrait de Mme Copia, de la collection de M. Bischoffsheim. La *Gazette des Beaux-Arts* en a jadis donné la gravure. La souriante Antoinette Leroux nous est chère, et nous aimons jusqu'à la coquetterie de son chapeau hétéroclite.

Nos prédécesseurs ont si souvent et si bien parlé de Prud'hon qu'il n'est pas nécessaire de revenir sur ce maître essentiellement sympathique et charmeur. Il suffit, en le replaçant dans son milieu historique, de dire que ses contemporains semblent avoir commis à son égard une cruelle méprise. Ils ne lui ont pas rendu l'écla-

PORTRAIT DE Mme RÉCAMIER

tante justice qu'il méritait. Nos amis de la Révolution se sont trompés : malhabiles à gérer leur enthousiasme, ils se sont inclinés devant l'archéologue David, si peu inspiré de l'esprit nouveau : c'était à Prud'hon qu'il fallait croire.

PAUL MANTZ.

(La suite prochainement.)





EXPOSITION RÉTROSPECTIVE DES DESSINS

1789-1889

A MONSIEUR CHARLES EPHRUSSI,

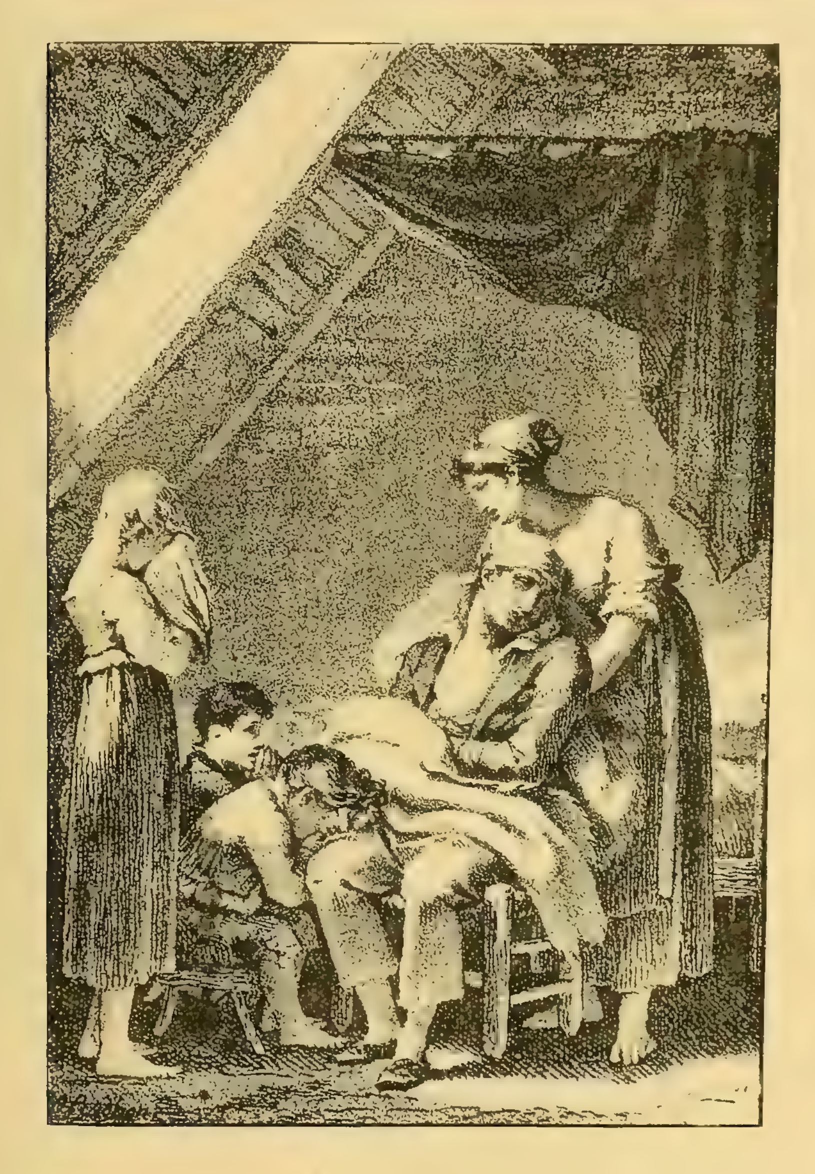
ORGANISATEUR DE L'EXPOSITION DE DESSINS DE MAITRES ANCIENS

En 1879.

Mon cher Ephrussi, l'idée me réjouit, je l'avoue, de reprendre ma phrase, juste au point où je l'avais suspendue, il y a dix ans, quand nous finissions de décrire les merveilles que vous aviez réunies, de concert avec Gust. Dreyfus, au Palais de l'École des Beaux-Arts. On s'en souviendra longtemps encore, de cette exposition des dessins de maîtres anciens, qui fut l'événement d'art de 1879. Pour elle, les plus excellents amateurs de Paris, — voire de Londres, — avaient vidé leurs plus riches portefeuilles, et l'on y voyait confondues, en leurs plus admirables morceaux, toutes les Écoles européennes, depuis l'origine de l'art jusqu'à 1789.

Et voilà qu'aujourd'hui, le Palais du Champ de Mars s'est donné la tâche, entre mille autres, de montrer la série des dessins de nos artistes, depuis 1789 jusqu'à nos plus proches contemporains. En 1879, la liste de nos maîtres français se clôturait par les noms de David et de Prud'hon; en 1889, elle s'ouvre ou devrait s'ouvrir par ceux de David et de Prud'hon. Si quelques jolis noms français de l'autre siècle y sont prononcés, c'est pour nous amadouer par nos préférences invétérées et surtout nous faire bien comprendre quel air soufflait sur notre art au temps de la jeunesse de David. Alors même que plus justement y apparaît le nom de Vien, c'est encore à l'occasion de David, son élève, et en une rencontre qui porte bien sa date, car l'élève couvre son maître de sa protection toute-

puissante. 1789 c'est l'adieu à 1788; qu'on puisse encore entrevoir cet adieu, c'est bien; mais 1789 appartient à David et au *Serment du*



LA FAMILLE MALHEUREUSE, PAR PRUD'HON.

(Fac-similé de la lithographie originale de l'artiste.)

Jeu de Paume; là est le vrai commencement de notre Exposition d'art du Centenaire.

Vous le savez mieux que personne, mon ami : ce n'est point chose

facile à organiser qu'une exposition de cette espèce. Il y faut le temps, et par avance la connaissance parfaite des cabinets que l'on a l'espoir d'écrémer, une diplomatie très caressante, jointe à une résolution terrible de défense contre l'amour-propre des collectionneurs; car, dans le cas présent surtout, ces collectionneurs ont pu être surexcités par l'ambition de paraître en une solennité où s'exerceront les yeux de toute l'Europe, sans trop calculer la valeur et même l'authenticité de leurs trésors.

Autre difficulté : si l'on vous donne à débrouiller sur le mur une exposition qui doit représenter un siècle, vous rechercherez tout d'abord la caractéristique d'art de ce siècle. S'agit-il du XVIIe siècle, les noms, comme des fanions à suivre, seront ceux de Poussin, de Claude, de Le Sueur et de Le Brun, c'est-à-dire des noms de sobres, de simples et de vigoureux. S'agit-il du XVIIIe, les noms qui vous guideront, en dominant les autres, seront ceux de Watteau, de Lemoine, de Boucher, de Vanloo, c'est-à-dire, pour les derniers surtout, la grâce, même un peu molle. Pour le XIXe siècle, les noms qui de haut jalonneront la route, seront ceux de David, de Prud'hon, de Gros, d'Ingres, de Géricault, de Delacroix, de Millet, c'est-à-dire la force ample, le plus souvent nerveuse, l'envers du petit, du fade et du banal. C'est une époque qui demande à être prise au sérieux, et, en aucun cas, on ne saurait dire que notre siècle ait été le siècle de Boilly. Voilà cependant où nous aura conduits le goût des collectionneurs, et vous verrez, hélas! mon ami, que le public ne s'en plaindra pas.

Combien je regrette que la disposition de ces quatre salles n'y ait pas commandé l'ordre chronologique! c'eût été le grand intérêt, la grande utilité d'une telle exposition. Il en eût fait le vrai point de repère, la lumière, l'enseignement de l'exposition des peintures, dont il eût comblé les lacunes, tout en faisant toucher à l'œil la marche des esprits durant ce centenaire et la succession des influences. Étant donné le goût qu'a pris le public, depuis dix ans, pour les dessins, ces quatre salles eussent été certainement des plus recherchées du palais, parce qu'elles eussent été des plus instructives; et c'est faute de l'ordre chronologique, qu'un peu de confusion s'y mêle, et que l'on se demande par quelle méprise, sans doute involontaire, tant de Greuze et de Fragonard, là où l'on cherche en vain les Gros, les Girodet et les Guérin. Mais comment voulez-vous que de malheureux ordonnateurs puissent établir un classement rigoureux, là où chaque matin leur apporte des dessins nouveaux? C'est

pourquoi je crois utile de rétablir une apparence de chronologie dans la revue de cette exhibition des dessins; on en comprendra plus clairement la véritable richesse, et vous verrez qu'elle n'est point si mince.

A qui voudra juger, dans son caractère général, la marche du dessin depuis cent ans, je conseillerai de prendre le contrepied des transformations de l'art au XVIIIe siècle. Celui-ci commence dans les gaietés vives et pimpantes de Gillot et de Watteau, puis de Boucher, pour aboutir aux gravités sévères de David et de tout le groupe austère de l'époque de Louis XVI. Nous, nos cent ans derniers prennent racine dans le dur terrain de l'école de Vien, Vien, un lourdaud bourgeois, pédagogue doctrinaire, se réclamant avant tout de la nature qu'il dit trop oubliée. La première couvée de David est une couvée de géants et les élèves de Regnault et de Vincent ne sont guère de moindre taille; eux ne connaissent de la nature que ce qui a passé par l'interprétation des grands sculpteurs antiques; ils sont héroïques à la mode et à la mesure de leur époque. La seconde fournée de l'atelier de David s'est un peu amollie; elle ne rappelle plus que la proportion de science et de sagesse des bons élèves de Le Brun; mais ce sont encore de très corrects et majestueux compositeurs qui fourniront de très nobles toiles aux églises de la Restauration. Deux élèves de Vincent, Forestier et Heim, font preuve dans leurs dessins de jeunesse (je parle pour Forestier de croquis que j'ai vus jadis chez son ami Vinchon), d'une énergie que seuls égalent les dessins de Géricault. Là-bas, à Rome, puis à Florence, travaille M. Ingres dans sa solitude fervente et tenace, plein de foi dans son maître David, dont, sans qu'il s'en doute et sans jamais le renier, il va renverser l'école en la renouvelant. Mais, pendant ce temps, le romantisme a révolutionné l'art en France. Il a la verve, la vie et l'audace. Il a mis en pièces la règle académique; mais il nous a rendu la nature, le paysage et l'éclat de ses colorations, et aussi un sentiment plus raffiné dans l'expression de la passion humaine. C'est ce milieu de siècle qui nous aura donné, dans la liberté reconquise, et sacrifiant même une certaine grandeur d'apparat désormais condamnée et perdue, la plus brillante époque d'art de l'École française depuis celle du Poussin, de Le Sueur et de Claude, et les dessins de Géricault, d'Ingres, de Delacroix, de Th. Rousseau et de Millet sont là pour nous le dire. Mais depuis lors, m'est avis que tous ces ballottements divers de notre peinture, ne se fiant plus à la richesse de son propre terroir et recherchant en dehors d'elle-

même un vent de courant étranger, après le courant anglais, l'influence vénitienne, puis la hollandaise, puis l'influence du Caravage, puis de Ribera, de Velasquez et de Goya, puis du japonisme, m'est avis que tout cela est bien épuisé, et nous nageons dans ce plein air si vague et si flottant qui ne pourra plus longtemps supporter le poids d'une école naguère si florissante et d'un génie si foncièrement solide. Je vous disais en 1879 : « Les dessins, c'est comme l'herbe des champs; il en pousse à chaque renouveau, et nos enfants rechercheront avec avidité les études et les croquis, que produisent naturellement à foison nos artistes contemporains. C'est à nous de ne point laisser perdre et se gaspiller ces ressources de l'avenir, et de savoir déjà choisir, parmi les illustres ou simplement les habiles, ceux dont les générations futures se soucieront de conserver les œuvres ; et, je vous le dis, ce n'est pas l'affaire d'un discernement médiocre. » J'aurais dû ajouter, comme conseil salutaire aux collectionneurs de mon temps : Défiez-vous des réticences de la mode en matière de goût et ne renfermez pas étroitement vos choix dans ce qui plaira au commun des amateurs ; mais sachez, à côté des petits maîtres agréables, garder une juste part de votre estime et de vos recherches pour les artistes élevés et sévères dont la renommée, aujourd'hui un peu trop rabaissée, fut populaire à son heure; elle avait été le prix de très nobles aspirations injustement effacées dans notre souvenir. Qu'advient-il en ce moment où les organisateurs de la présente exposition voudraient montrer au public le cadre complet des artistes de nos derniers cent ans? C'est qu'il leur est très difficile de rencontrer des dessins de la période des meilleurs contemporains ou élèves de David, de ces *dix mille* qui avaient absorbé la confiance du monde entier durant près d'une demi-siècle. Les élèves de David manquent aux portefeuilles de nos connaisseurs d'aujourd'hui. D'où vient leur crime? Les malheureux ont pris trop au sérieux leur art et les préceptes de leur professeur; leur dessin, trop préoccupé d'austérité systématique jusqu'à la pédanterie sèche, a manqué souvent de charme et de grâce; il a marché trop résolument contre ce fin fond du goût français, violenté par le réformateur. Il a fallu, pour le détendre, l'exemple des élèves de Gros et d'Ingres et des romantiques, et c'est seulement de cette heure que date l'expansion nouvelle de l'école enfin débridée et la faveur de ses dessins dans nos collections.

Ce qui m'a, de tout temps, confondu, désolé, choqué, navré, c'est la scission, instinctive, semble-t-il, entre les collectionneurs de dessins anciens et les amateurs de dessins modernes. J'avoue n'y rien

comprendre, les beaux dessins de toutes les époques ayant en réalité mêmes principes et mêmes causes d'admiration. Les amateurs de modernes doivent au fond avoir les torts, et ne peuvent arguer pour leur défense que du loisir et de l'étude spéciale qui leur seraient nécessaires pour approfondir la manière de tant de maîtres différents en tant d'écoles diverses. Autrement vous ne me ferez pas croire que des gourmets aussi délicats que MM. Marcille, Giacomelli, Cain, Cheramy, le comte Greffulhe, Barbedienne, Tabourier, Edmond de Rothschild, Charles Ephrussi, Rouart, Gosselin, Sédille, Robaut, et autres prêteurs des dessins de notre exposition, ne pourraient pas, chez eux-mêmes, se pourlécher, avec autant de délices, d'une belle feuille de Raphaël et de Michel-Ange, de Rubens ou de Rembrandt que d'un Barye, d'un Daumier, d'un Corot ou d'un Rousseau. M. de la Salle trouvait bien moyen, lui, de rapporter dans son cabinet pour les mêler aux plus beaux dessins des écoles anciennes, un Prud'hon et un Ingres, un Gérard et un Girodet, un Géricault et un Delacroix, un Charlet et un Pils, un Léopold Robert et un Decamps, un Gavarni et un Raffet. Voilà ce que j'appelle un amateur, et je ne connais que Bonnat qui, par goût et par logique, ait suivi un si parfait modèle.

Les organisateurs zélés de l'Exposition rétrospective des dessins, auxquels incombait la tâche difficile et fatigante de faire sortir des collections privées les échantillons des talents du plus grand nombre d'artistes de notre siècle, MM. Roger Marx et Dayot, ont pensé que la date de 1789 trempait encore dans l'autre siècle, et qu'il leur suffisait de constater que Greuze et Fragonard, Clodion, Boissieu et Lespinasse, Hubert-Robert et Moreau le jeune avaient prolongé leur vie et quelques-uns de leurs travaux par delà 1800, pour mériter de figurer dans la galerie de notre centenaire. Ils ont prétexté du portrait de Premier Consul, l'une des curiosités du Musée de Versailles, pour nous montrer deux fort bons dessins de Greuze : le *Paralytique servi par ses enfants* et la *Marchande de marrons ;* et de l'*Arrivée de Pie VII à Lyon*, pour emprunter à Bonnat le *Joueur de vielle* de Boissieu. Cette intrusion un peu marquée peut-être, mais qui n'est pas sans excuse, de tous les galants fantômes survivants au XVIIIe siècle, à côté des hommes à mine sévère qui vont ouvrir la porte de notre école moderne, nous est une brève leçon d'histoire, mais à laquelle il ne faudrait pas trop nous arrêter, si ce n'est pour nous rappeler en deux mots où nous en étions restés à l'Exposition de 1879, à la suite du charmant plaidoyer de la collection de Goncourt en faveur de ses artistes préférés, et par quel brusque élan nous avions été transportés

subitement dans un monde nouveau qui n'avait plus rien de commun avec celui d'antan. — Et c'est de ce monde nouveau qu'il va convenir de nous occuper, sans trop d'école buissonnière, puisque c'est lui que la présente exposition a pour devoir d'expliquer dans ses heures de glorieux éclat ou dans ses symptômes de décadence.

D'ailleurs, ne retrouvons-nous pas là certains cadres de notre connaissance ? — ne fût-ce que les deux charmants Fragonard, prêtés par M. Marcille, le *Concours* et la *Récompense*, joyeuses matinées d'enfant, pleines de bruit et de rires, dans les brillants salons du fermier général Bergeret, et pour lesquelles Frago avait trouvé des papillotements de lumière argentine et des élégances aristocratiques d'honnêtes jeunes femmes, qu'on ne rencontre point tous les matins sous son pinceau endiablé. Ces deux morceaux exquis, je ne les avais pas oubliés depuis l'Exposition de 1879, — non plus que le *Sacrifice de la Rose* qui a là bien moins de légèreté que dans la charmante peinture appartenant à Mme la comtesse Greffulhe. — Il ne manque pas d'autres Fragonard : une *Fontaine à Rome* où une jeune fille puise de l'eau à plein vase pendant que des pèlerins se reposent sur les degrés ; — M. Meilhac a prêté une *Danaé* étendue sur son lit pendant que ses servantes effarées éteignent avec des jets d'eau le feu du sacrifice, et qu'une vieille ramasse les pièces d'or. — Je préfère toutefois à ces derniers, l'amusant et leste *Lever des ouvrières*, tout à fait dans le même genre et dans le même bistre mousseux et les mêmes coiffes de nuit qu'un autre dessin de moi connu, *Ma chemise brûle*, et qui ainsi rentrerait dans nos dates, à en juger par la gravure au pointillé de Legrand, que l'on peut croire contemporaine de l'exécution de ce dernier lavis. Très plaisants encore les dessins ici exposés, le *Verrou* et celui qu'on peut intituler la *Leçon de danse*, — enfin, l'un des meilleurs de la série, le *Songe*, prêté par Mme Stern ; mais ne jugerez-vous pas, comme moi, que voilà bien des Frago, pour représenter le XIXe siècle ? Et je ne vous conseillerai pas davantage de vous arrêter aux sanguines un peu secondaires d'Hubert-Robert, son quasi-frère d'art et de voyages. — Je ne vous demande point grâce pour cette bergerade florianesque, arrière-souvenir glacial de Boucher son maître, que J.-B. Huet datait de 1790, non plus que pour cette scène galante de trois couples amoureux dans un parc, venue là pour le plaisir des amateurs du XVIIIe siècle, aquarelle assez plaisante, bien faible pourtant, attribuée à Watteau de Lille, et qui n'ajoute rien à l'histoire de notre art depuis cent ans. Bien plus amusante et plus curieuse tout de bon, parce qu'elle nous donne de la vraie histoire,

et tracée avec un œil de photographe, est la vue de la place de la Révolution (ci-devant Louis XV), et des Champs-Élysées, prise de la terrasse du jardin des Tuileries, et signée : *L. N. Lespinasse, l'an 3e de la Rép. fra.* Aquarelle empruntée au Musée de Versailles, et d'une minutie de détails inimaginable.

Si le doge de Gènes était fort étonné de se voir à Versailles, Moreau le jeune ne doit pas l'être moins de se voir au Champ de Mars, pour y solenniser la fin d'un monde dont sa vie avait eu pour emploi de célébrer les fêtes et les cérémonies, fin cruelle pour lui, et à laquelle son talent ne survécut point. Assurément, il y a encore bien de la légèreté de plume dans le dessin signé et daté de 1789, et qui représente la charge du prince de Lambesc à travers le jardin des Tuileries ; — cette plume est encore plus fine et inépuisable dans l'immense composition, peuplée de dix mille figures, partagée en deux moitiés, et qu'a prêtée M. Féral : elle est signée et datée de 1791, et déroule devant nous la fête d'Isis, une procession des dieux de l'antique Égypte. C'est toujours très bien disposé dans ses proportions lilliputiennes, plus correct même que jamais, comme forme des innombrables petits personnages ; mais, grand Dieu, que nous voilà loin de la *Revue du Roi* et du *Sacre de Louis XVI !* et comme le joli, et fringant, et vivant dessinateur de jadis s'est donné plus de mal pour se montrer bourré d'érudition et académique et froid et ennuyeux ! O archéologie, voilà ce que tu fais de nous !

L'*Arrivée de Pie VII à Lyon*, prêtée par M. Féral, est à coup sûr l'un des plus précieux dessins de la vieillesse de Boissieu, non le moins léger et le moins adroit, et certainement le plus touchant. Sur les bords du Rhône, une barque, chargée d'une famille pieuse, que je suppose celle de Boissieu lui-même, passe près d'un autre pauvre bateau à peine drapé d'une tenture blanche, qui emporte loin de la ville éternelle, par une violence honteuse, le Souverain Pontife de l'Église universelle, et les quatre ou cinq personnages de sa suite. Quelques paysans, paysannes et enfants, sont prosternés dévotement sur le rivage, sous la bénédiction du saint captif persécuté. Ce dessin, ces petits bonshommes, ces deux méchantes barquettes ont des apparences bien chétives, et cependant, c'est l'une des plus attristantes images de l'histoire du siècle. Elle rappelle en plus émouvante, en plus tragique grandeur, la scène du poète Chenedollé, venant incliner sa famille sur la route de l'exil, devant le vieux roi Charles X, cheminant vers Cherbourg. — Autre dessin bien choisi encore pour faire honneur à Boissieu, celui du vieux déchiffreur d'inscriptions

sur des entablements croulés devant les ruines d'un temple antique; la composition en est intéressante, et il y a usé de la touche la plus fine et la plus franche de son meilleur pinceau de petit Hollandais.

Certes, de tels crocs-en-jambes à la chronologie méritent certaine indulgence dans l'intérêt de notre propre plaisir; si tous ces Frago, et ces Hubert-Robert, et ces Greuze, et ces Boissieu, naissent vers 1733, c'est, après tout, pour mourir de vieillesse entre 1806 et 1808; et je serais le premier, à regretter pour ma part, de n'avoir point fait connaissance avec un très agréable dessin signé *Et. Moitte*, c'est-à-dire l'œuvre d'un honnête graveur, qui fut père du sculpteur renommé, d'un autre graveur et d'un architecte, et mourut lui-même en 1780, neuf ans avant l'ère de rigueur. Ce dessin semble le portrait d'une élégante et coquette jeune femme assise, dont le costume rappelle ceux des jolies mondaines de Trinquesse, avec tout autant de légèreté dans le crayonnement de la robe, et plus de vérité dans le pastel habile de la petite tête bien posée et qui supporte tranquillement le regard. J'avoue que ce Moitte authentique m'intéresse davantage que ne le feraient des Greuze et des Prud'hon douteux.

Puisque logiquement, par la date de son dessin, et surtout par sa paternité de David, Vien marche le premier dans la vraie Exposition de notre centenaire, disons que la composition signée de lui offre un intérêt historique très singulier; le sujet en est fort inattendu pour un premier peintre de Louis XVI, très honnête homme, très modéré d'humeur, très attaché à son roi, et qui, par suite, devait être fort suspect aux terribles puissants de 93. De là, justement, l'occasion de ce dessin. David ayant appris que son maître allait être arrêté, c'est-à-dire traduit devant le tribunal révolutionnaire, courut chez lui et le supplia, pour échapper à l'inévitable guillotine, de témoigner par une œuvre quelconque qu'il n'était point l'ennemi de la Révolution. Le vieillard céda et composa ce dessin, qui représente le triomphe même de cette Révolution. Son char est traîné par Hercule et par Mars; de ses mains elle tient l'olivier et la corne d'abondance. La Justice et l'Égalité se tiennent debout derrière elle; elle vient de passer sous l'arc de la Constitution de 1793. Les populations s'empressent au-devant du char. Cette feuille de civisme à la main, où le vieux peintre n'avait écrit après tout qu'une allégorie banale, à laquelle ne manquent, cela va sans dire, ni les guerriers blessés, ni les laboureurs, ni les mères fécondes, ni l'aigle à deux têtes écrasée par les roues, — David sauva son maître et ne le déshonora pas. — Et, bien que la plume avec son lavis d'encre soit passablement trem-



PORTRAIT DE Mme RÉCAMIER.

(Fac-similé de la gravure de Gérard d'après son propre dessin.)

blotante et ne soit pas devenue plus légère avec les ans qu'elle ne fut en sa jeunesse, elle montre jusqu'au bout le savoir d'un peintre d'histoire rompu aux grandes machines de son art.

Tout chef d'école a, dans son œuvre, une toile d'importance capitale, en laquelle il a concentré, à sa meilleure heure, et comme type accompli des principes qu'il représente, les efforts de sa science et de sa maturité. Pour Le Brun, c'est la *Famille de Darius;* pour Lemoine c'est l'*Apothéose d'Hercule;* pour Géricault ce sera la *Méduse;* pour David ce sont les *Sabines*. La magistrale composition dont le dessin du groupe central, Hersilie et ses compagnes, est exposé au Champ de Mars, a été de la part de David l'objet d'études, de préoccupations, de recherches innombrables. Le germe de la première idée du tableau se trouve dans un précieux petit album de 61 feuillets que j'ai là entre les mains et dont toutes les pages, signées des héritiers de David, se divisent en moitiés presque égales, consacrées aux pensées de premier jet pour les *Sabines* et le *Léonidas*. On a bien raconté dans les biographies de David que les *Sabines* avaient été conçues au Palais du Luxembourg, pendant que David y était emprisonné à la suite du 9 thermidor; et que son dessin d'Homère secouru par des jeunes filles et que possède le Louvre, était né au même moment. La preuve en est là visible et matérielle, car au verso du croquis de l'Homère que regarde le feuillet du groupe des jeunes filles, se trouve l'une des premières figures de femme suppliante, tenant son enfant effrayé, pour les *Sabines;* et suivent, sur les vingt premiers et les huit derniers feuillets, quantité de croquis de femmes, jeunes et vieilles, épouvantées ou se lamentant, surtout d'enfants se roulant dans toutes les poses naïvement et non sans grâce, de guerriers marchant par groupes, de cavaliers sonnant de la trompe ou combattant, de jeunes mères portant leurs enfants, déjà Romulus et aussi Tatius; — et même, qui le croirait? le Léonidas déjà rêvé. Au verso de la dernière page, laquelle, ce jour-là, fut sans doute la première, David a rencontré, tout de got, le sujet de son tableau, le groupe de l'Hersilie se précipitant les bras tendus, et telle qu'elle restera définitivement dans le chef-d'œuvre du maître; mais, chose étrange, ce groupe de femmes est dessiné de verve et de passion, et avec une souplesse de crayon et de formes qu'on ne connaît pas à David, et qui rappelle ce « goût français », dont il avait été si fort féru dans sa jeunesse. Quant à moi, je place cette petite page, si libre, bien au-dessus de la feuille qu'il mit plus tard au carreau pour l'exécution de la peinture. C'est qu'en effet, dans l'intervalle, sa science et sa

conscience s'étaient fort escrimées et peut-être refroidies, pour la perfection de son œuvre, dans des recherches que l'on ne doit point condamner; on le trouve, à certaines pages, pour le modèle d'un casque, ou la mode d'une coiffure, ou les lèvres d'un profil, ou la forme de la louve romaine, copiant minutieusement des médailles antiques, ou, chose plus bizarre encore, cherchant certaines expressions de douleur maternelle dans le souvenir d'anciennes peintures italiennes du XVe siècle. D'ailleurs, n'avait-il pas noté à la première page de son calepin la liste effrayante des recueils d'antiquités qu'il devait « demander à voir à la Bibliothèque : Gemmæ antiquæ cælatæ, — les Bas-reliefs antiques de Rome, les Marbres d'Oxford, — Musæum etruscum, — Musæum romanum, — la Galerie Justinienne, — Thesaurus ex thesauro palatino », etc., etc., cinq ou six autres gros ouvrages de la même autorité.

Un dessin que je regarde comme bien supérieur à celui de l'Hersilie, est l'étude pour le groupe des *Horaces*, prêtée par M. Bonnat. J'y retrouve toute la fierté nerveuse de David en ses meilleurs jours, la vraie marque du chef d'atelier, digne d'entraîner la jeunesse de son temps et qui va révolutionner l'école. Encore ne faut-il pas omettre le cadre de petits croquis à la plume et lavés d'encre des groupes divers pour le *Serment du Jeu de Paume*, et qui nous montre costumées ces figures dont nous connaissons le nu par le vaste carton du Louvre. Ces groupes, qui mettent en action les principaux personnages de la grande scène sont fort animés et pleins de la passion de cette heure solennelle. En cherchant bien, l'on retrouverait encore, ci et là, d'autres études de David pour le *Sacre*, etc. Il ne lui manque, pour prendre ici sa juste importance, que d'être un peu plus rapproché de lui-même.

Mais du moins, ne le quittons pas sans avoir réuni autour de lui les quelques élèves qui ont, autant que ses propres œuvres, fait la gloire de son nom, dont ils sont inséparables.

Les dessins de Gros sont rares; cependant les lithographies qu'on a de lui montrent qu'il avait au bout des doigts le sentiment du dessin crayonné. D'ailleurs il avait débuté par des miniatures, et la miniature exige le serré de la forme et du trait, mais sans doute, entraîné plus tard par l'ivresse de sa palette dans l'exécution des grandes machines qui se succédaient dans son atelier, ne prenait-il plus le temps d'étudier ses contours qu'avec le pinceau sur ses toiles gigantesques. Toujours est-il que le Louvre lui-même ne possédait de lui que les deux très libres croquis ayant pour sujet les tableaux de

François Ier à Saint-Denis, quand M. Reiset, préoccupé de composer la petite salle du Louvre consacrée à David et à son temps, s'adressa à M. de La Salle pour enrichir cette salle de quelques bons morceaux de Prud'hon, de Gérard, de Girodet, de Gros et de Géricault, et tout ce que put de Gros lui procurer M. de La Salle ce fut cette grande feuille griffonnée à la plume et qui représente un groupe de bataille, une mêlée de cavaliers, provenant d'Aug. de Bay, l'un des élèves les plus chers du maître. J'en ai bien, moi aussi, rencontré par-ci par-là, de ces croquis de figures quasi informes, échappés à la plume de Gros, et où l'on reconnaît au hasard l'embryon de l'une de ses compositions dernières, ou un Saül, un prophète, des chevaux trottants, un souvenir de dessin persan. Mais tout cela n'est pas pour montrer la puissante envergure du grand coloriste de l'École de l'Empire, de celui dont descendent, quoiqu'ayant passé par la discipline d'un atelier voisin, les vrais coloristes de notre siècle, les Géricault et les Delacroix. Ce n'est pas avec un croquis de fillette assise qu'un tel géant pourrait être dignement représenté ici; mais, encore une fois, ses dessins sont rares et il se faut contenter de ce qu'on rencontre.

Girodet qui, dans le fameux concours de l'Exposition Décennale en 1810, fut, par son tableau du *Déluge*, le vainqueur de tous ses rivaux et l'emporta sur David son maître, et sur Gros et sur Prud'hon, et sur Gérard et sur Guérin, n'a pas rencontré pareille bonne fortune à notre Centennale, et sa male chance a même quelque chose de pénible. Voici un grand sujet Dantesque qui m'embarrasse fort, malgré le monogramme dont on l'a affublé. Vous dirai-je à l'oreille que la plume brillante et ronflante qui l'a composé si sûrement n'a jamais, que je croie, appartenu à Girodet, ni à aucun élève de David, mais connaîtrait plutôt la main de quelque Italien de même date, aux alentours de ce Pinelli, dont les voyageurs du commencement de notre siècle rapportaient volontiers de Rome quelques dessins ou gravures.

Le baron Gérard a tenu un rang considérable parmi les peintres d'histoire de son temps : les *Trois âges*, les *Renommées* destinées à soutenir en plafond la *Bataille d'Austerlitz*, et l'*Entrée de Henri IV à Paris* sont là pour le lui assurer, et son neveu eût certes pu fournir au Champ de Mars des compositions fort intéressantes. Mais c'est surtout comme grand portraitiste qu'on a bien fait de maintenir ici son souvenir par quelques charmants visages féminins : un précieux portrait aquarellé de l'Impératrice Joséphine, et une tête délicieuse de jeune femme, la grâce même, sous son large chapeau de paille,

abritant les cheveux châtains annelés qui encadrent le sourire de sa séduisante beauté. Nul n'a su donner de plus nobles et quasi plus naturelles attitudes à l'aristocratie européenne dont il fut le peintre attitré; il suffit, pour s'en convaincre, de passer en revue la curieuse série de petites esquisses que fournit le Musée de Versailles, elle est à elle seule l'histoire du premier quart de notre siècle.

Pierre Guérin avait partagé, par legs, entre ses élèves, les dessins et études qu'il laissait dans ses portefeuilles, et je connais de près ceux qui échurent à Ary Scheffer. C'est ce lot de dessins venus tout droit de Guérin à Scheffer, et partant incontestables, qui me fait absolument douter de l'authenticité du groupe de Thésée, Phèdre et Œnone prêté à notre exposition. La plume m'y semble peu sûre de son trait, et les expressions des têtes principales m'en paraissent fort étranges, les grimaces bien forcées pour être du maître, tout au plus bonnes pour une étude d'élève, qui encore ne sait se contenir.

Entre les plus curieuses séries d'estampes qu'ait fait éclore en son temps l'histoire révolutionnaire, il faut compter celle qu'on connaît sous le titre des « Grands jours de la Révolution ». On y employa les plus adroits et les plus vifs dessinateurs d'alors, et entre autres, cela va sans dire, Duplessis-Bertaux et Swebach. A une certaine vente des dessins demeurés chez la fille du premier, parurent les deux ici présents : de Duplessis-Bertaux, « Madame la duchesse d'Angoulême échangée contre les plénipotentiaires pris à Rastadt », et de Swebach-des-Fontaines, « la reprise de Toulon par les troupes françaises, le 18 décembre 1793, an II de la République ». Un autre très amusant dessin de la même série représente par Swebach un banquet fraternel et patriotique de bons citoyens, en pleine rue devant le Palais du Luxembourg, et il ne manque pas sur les cloisons d'autres Swebach et d'autres Duplessis-Bertaux, entre autres, la reddition de Saint Jean d'Acre au général Bonaparte.

Duplessis-Bertaux passait pour le Callot de ce temps-là, et je ne veux point nier que par le bien campé de ses petits personnages que sa pointe trop sèche ne tendait pas à assouplir, il ne pût faire penser aux minuscules figures de reîtres et de bohémiens qui s'agitent si gaillardement dans les planches du fameux lorrain. Il se fût peut-être contenté de passer pour le continuateur de Moreau le jeune, en un temps où les formes pointues et maigres des personnages militaires avaient remplacé les gestes plus arrondis, et les costumes moins ajustés de l'époque dont Moreau avait été le traducteur avant de finir en petit vignettiste banal et desséché.

Mais il y a là quelqu'un de la famille de Moreau, qui, dans la représentation des plaisirs mondains et des uniformes, tient, je vous assure, bonne place. C'est son gendre Carle Vernet, dont il nous suffit de citer les deux très intéressants et capitaux dessins de sport, prêtés par M. Lacroix et que tout le monde connaît, soit par la gravure, soit par les précédentes expositions : le *Pesage* et l'*Arrivée*, d'un trait si fin de plume dans les contours de ses chevaux, de ses cavaliers et de ses jockeys, les têtes de chevaux surtout, si aristocratiques et si intelligentes. Je passe sur son épisode de la campagne d'Italie, charge de Français contre des Autrichiens, appartenant au comte de Waldner, et plus vite encore sur « la Chasse dans un parc ». Mais les deux grands sujets de course donnent la mesure qu'il faut du peintre de la *Bataille de Marengo*, et de la *Chasse royale à Ville-d'Avray*, de celui qui apprit le cheval à Géricault et à son propre fils Horace.

Le souvenir du précieux dessin du Louvre : « Le Premier Consul passant une revue dans la cour des Tuileries », exécuté en collaboration avec Isabey, nous commande de ne point séparer les deux intimes et joyeux amis, et d'inscrire ici d'Isabey l'amusante aquarelle des Incroyables se pavanant sur le boulevard dans leurs grimaces et leurs attitudes grotesques. — Mais, Dieu merci, Isabey a ici de plus sérieux morceaux de résistance : ce sont d'abord les grands dessins représentant l'Empereur visitant la manufacture de Jouy, et à Rouen la manufacture des frères Sévène. Ces deux pages curieuses de l'histoire de notre industrie, et qui viennent si à point montrer à nos exposants du Champ de Mars des groupes de portraits d'ancêtres, ont été empruntées au Musée de Versailles et nous pourrons toujours les y retrouver. La lumière les a, hélas ! bien pâlis ; la fine bonhomie des personnages y fournit une note précieuse pour l'expression des sentiments d'alors, comme sur les allures et modes familières de la cour impériale en ses sorties intimes. — Toutefois le chef-d'œuvre d'Isabey — celui-là prêté, lui aussi, par Versailles — est, encore et toujours, son portrait du Premier Consul dans les jardins de la Malmaison. L'on ne se lassera jamais d'admirer, où qu'on le rencontre, cette fascinante et pensive image de l'Homme, inexplicablement traduite et creusée dans toute sa finesse par un dessinateur d'habitudes si peu graves, et qui n'a d'égale, pour la beauté et pour la divination historique, que cette autre petite estampe du général Bonaparte d'après Guérin de Strasbourg. — Un dernier prêt d'ouvrages d'Isabey, ayant appartenu à sa seconde fille, est venu

faire à ce charmant artiste un lot si complet qu'il n'en est guère faisant meilleure figure dans l'Exposition centennale des dessins. Vous connaissez la gravure de la gracieuse composition de la barque où sont groupés les enfants d'Isabey. Le très grand dessin, au pointillé, mais sans sécheresse aucune, de cet aimable tableau de famille, est là, et l'on s'étonne de la liberté du modèle que peut comporter un procédé propre, semble-t-il, aux œuvres minuscules. — Une grande miniature sur papier, d'Isabey par lui-même, datée de 1841, aquarelle d'une légèreté et d'une fraîcheur prodigieuse pour un vieillard de 74 ans. Autre surprenante aquarelle, signée et datée de 1834, dans la plus riche palette de Mme de Mirbel, du petit-fils d'Isabey par son grand-père; un Louis XVIII, en buste et de prestance fort royale, pointillé à la sépia; — bien plus intéressante encore, une très libre, et facile, et brillante aquarelle, signée et datée de 1808, montrant l'Impératrice Joséphine, dont il était le premier peintre, debout dans sa chambre d'apparat, près d'une psyché qui la reflète du dos, et au pied de laquelle un brûle-parfums répand sa fumée. — Mais le plus séduisant morceau et qui signe le mieux à Isabey son vrai renom d'artiste, c'est un grand portrait, demi-pastellé, demi-fusiné et estompé, d'une extraordinaire légèreté de frottis, et d'une élégance incomparable de finesse de traits et de fraîcheur et de goût d'arrangement dans le costume, et de transparence de teint et de suprême distinction aristocratique, la fleur des beautés les plus délicates et les plus blondes de la Restauration, Mme la marquise d'Osmont. C'est le chef-d'œuvre d'un peintre de cours et qui explique à lui seul et justifie la faveur d'Isabey auprès des grandes dames de ce temps, durant soixante années et dans l'Europe entière.

C'est toujours plaisir et fête pour les curieux de rencontrer un nom de peu de notoriété signant des œuvres intéressantes. Voilà Dutertre, un compagnon de Denon et de Conté dans l'expédition d'Égypte, et qui avant cela ne s'était fait connaître au Salon de 1796 que par des dessins d'après Raphaël, Léonard, André del Sarte, exécutés consciencieusement en Italie; le voilà qui nous montre en des portraits en pied, souvent à peine corrects, mais pleins de naïveté, de caractère imprévu et de vie intime, la suite des héros modestes qui escortèrent là-bas, au pays du Caire, d'Aboukir et des Pyramides la fortune aventureuse du général Bonaparte, que lui-même Dutertre avait peut-être déjà accompagné par delà les Alpes. Aux salons de 1804 et de 1812, Dutertre avait déjà exposé quelques-uns des dessins de sa série égyptienne; mais au Desaix et au Kléber

de 1804, à ce Desaix tout voûté et penché en avant, à la mine amaigrie, résolue et d'humeur point folâtre, on a bien fait de joindre, en les empruntant pour quelques mois au Musée de Versailles où les plus fureteurs d'entre nous les connaissaient bien, les autres compagnons épiques du mystérieux vainqueur des Pyramides : Rampon, Robin, Daure, Davoust, Menou, Valentin, Vial, Lanusse, Baudot, Reynier, Morand, Lagrange, Friant, Donzelot, Fourier, Fugière, Almeras; ils sont là une trentaine, et plus étranges les uns que les autres. — Ce Dutertre mourut à 89 ans, professeur de l'École gratuite de dessin, celle que nous appelons aujourd'hui l'École des Arts décoratifs; ses élèves ont dû entendre du bonhomme de bien plaisants et glorieux récits.

PH. DE CHENNEVIÈRES.

(La suite prochainement.)



EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1889

LA SCULPTURE

I



Il ne saurait s'agir d'écrire ici, avec les documents offerts par l'Exposition rétrospective du Champ de Mars, une histoire complète de la sculpture française, depuis 1789. Pour la première moitié de cette période surtout, nous aurions à regretter trop de lacunes... Nous nous proposons simplement d'esquisser un tableau d'ensemble et de caractériser les principaux moments de son évolution.

Si, en 1789, la France entrait dans la voie, pleine de gloire et de périls, de l'affranchissement social et de la liberté politique, elle était engagée depuis quelques années déjà dans une sorte de réaction artistique. Les fouilles d'Herculanum et de Pompéi, la publication en 1758 par un élève de Blondel, Leroy, des *Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, les travaux et les doctrines de Winckelman, dont une

première traduction, très mauvaise d'ailleurs, avait paru en France dès 1766, etc... avaient ramené vers l'antique l'attention et le goût des amateurs. Le vent de charmante folie qui, pendant quelques années, avait agité toutes les lignes, soulevé en capricieuses arabesques et en amoureuses écharpes dénouées toutes les draperies, fait envoler par-dessus les moulins — les jolis moulins des paysages bleus de Boucher — les bonnets et même les perruques, n'avait pas tardé à se calmer. Le goût de la mesure, et derrière lui les principes oubliés, reprit bientôt son empire sur les esprits. En 1762, le *Mercure* parle gravement des « monuments respectables des anciens, tels qu'on les voit encore en Italie »; en 1761, Diderot opposait déjà à François Boucher « le grand goût, sévère et antique »; en 1764, Cochin signale à M. de Marigny « pour la *sagesse dans la composition* et le beau fini dans l'exécution » M. Vien, qui s'appelait lui-même « le sectateur des Grecs »; et c'est à Vien, qu'en cette même année 1764, Boucher recommandait un de ses jeunes parents qui se destinait à la peinture et se nommait Jacques-Louis David. Le comte de Caylus, de son côté, proposait « d'ouvrir un concours pour l'étude de l'ostéologie et d'exciter l'émulation des élèves par un prix. Son dessein, écrivait Cochin, est de faire réparer le squelette que nous avons à l'Académie; qu'il soit posé dans une attitude intéressante, *telle que celle du gladiateur* » (Lettre du 30 avril 1764, Archives nationales, 0',1909).

Dès lors, on s'acheminait doucement vers une réforme, non pas violente et tyrannique, mais dont les idées et le but se dégageaient nettement et se reconnaissaient à mille symptômes. Il n'est pas encore question sans doute de promulguer une « loi des suspects » ni de couper le cou aux pauvres petits amours roses; mais on pense sérieusement à les envoyer à l'école, à leur faire sentir le joug bienfaisant d'une sage discipline. Cette réaction discrète, la Révolution et la raison raisonnante devaient la précipiter et l'exaspérer; l'Institut impérial devait la pousser jusqu'à l'absurde. Mais le principe en était depuis longtemps dans l'air. Il ne s'agissait en somme que de nuances et, avant 1789, tout le nécessaire, tout le désirable, était fait.

Un de ceux qui s'y employèrent le plus utilement, avec la volonté la plus réfléchie et la plus efficace, fut le comte d'Angivilliers. Dès qu'il eut été nommé « directeur et ordonnateur général des bâtiments, jardins, arts, académies et manufactures royales », il prit en main la cause du « grand art », et, sous son administration, le mouvement

s'accentua avec force. Dans toutes ses lettres, au fond de toutes ses décisions, on trouve la volonté affirmée ou l'arrière-pensée de remettre en vigueur et en honneur une pédagogie plus sévère et des principes plus orthodoxes.

A peine installé, il propose au roi de faire exécuter chaque année « quatre ou cinq tableaux dans le genre de l'histoire qui semble se négliger et s'affaiblir », et deux statues. Et, « comme son *intention est de rendre aux arts, autant qu'il est possible, toute leur dignité*, pour les rappeler à leur ancienne origine et à leur véritable destination, il faut que ces statues présentent à la nation l'image de ceux qui l'ont honorée... L'artiste voudra sans doute s'approcher de son modèle; il voudra que son ouvrage et son nom puissent se montrer à la postérité, dignes de son héros ». « Ces sentiments sont ceux de l'Académie, écrit-il au directeur, le 6 juin 1774 (Arch. nat., O[1],1910). Je vous ai entendu souvent ainsi que *nos principaux artistes, vous plaindre de ce que nos mœurs semblaient proscrire le genre noble et sévère de l'histoire, celui qui principalement doit former et soutenir la réputation de notre école*. Le roi vient à son secours. C'est à vous, monsieur, c'est à l'Académie à la relever, à ranimer, à réchauffer l'émulation des élèves... »

Le 14 mai 1778, il désigne, pour les statues, les sujets suivants : *Sully*, le *Chancelier de l'Hôpital*, *Fénelon* et *Descartes;* il choisit Pajou, Lecomte, Mouchy et Gois pour les exécuter, et arrête que le prix de chaque figure sera de 10,000 livres, le roi fournissant le marbre. Le 5 octobre 1779, nouveaux choix; il s'agit cette fois de *Pascal*, le *Duc de Montausier*, le *Maréchal de Tourville* et le *Maréchal de Catinat*, « c'est-à-dire un philosophe qui a éclairé la nation et l'humanité par ses écrits, un homme de cœur qui a donné l'exemple d'une vertu austère au milieu de la corruption, un général de mer illustre par ses victoires et un général de terre non moins recommandable par ses talents militaires que par son désintéressement, son humanité et son esprit philosophique. Sa Majesté, agrée ces sujets : j'ai fait choix de MM. Pajou, Mouchy, Houdon et Dejoux. Vous me ferez donc plaisir de leur en faire part le plus tôt possible. Quant au morceau que chacun d'eux exécutera, mon intention est que M. Pajou choisisse d'abord, puis M. Mouchy, ensuite M. Houdon... » (Arch. nat., O[1],1925.)

Le 18 décembre 1785, ses instructions sont encore plus minutieuses. En communiquant à l'Académie la liste des peintres et sculpteurs dont il a fait choix, il ajoute : « Comme j'ai quelque lieu

de craindre que la détermination du sujet à exécuter par chacun ne le gêne dans l'exécution, j'ai pensé devoir laisser ce sujet à leur choix, en vous faisant observer cependant que je désire que ceux dont les noms sont suivis d'un astérisque prennent comme sujets des traits de l'histoire ancienne, soit fabuleuse, soit réelle, grecque ou romaine ; — ceux dont les noms sont précédés d'un astérisque pourront prendre le sujet dans notre histoire nationale ; — enfin, à l'égard de ceux qui n'ont aucun astérisque ni devant ni après leurs noms, ils sont les maîtres de choisir le sujet qui leur plaira le plus, soit dans l'histoire ancienne soit dans la moderne. » Pour les sculpteurs, les sujets choisis sont *Bayard*, le *Maréchal de Luxembourg*, *Saint Vincent de Paul* et *Rollin*.

Quant aux pensionnaires de l'Académie de Rome, il veille à ce que la discipline pédagogique à laquelle ils sont soumis soit de plus en plus sérieuse et, le 11 juin, il « rappelle à M. Vien, une idée dont il a déjà été question, qui est d'ordonner aux élèves sculpteurs l'exécution de quelques figures de ronde bosse ou de bas-relief d'après l'antique. Ces ouvrages attesteraient d'un côté la certitude des progrès faits par les pensionnaires, et procureraient au roi l'avantage d'avoir, pour indemnité des frais qu'il fait, des morceaux dont on pourrait tirer parti pour l'embellissement des maisons de Sa Majesté ». (Arch. nat., 0^1, 1208.)

II

Les documents d'archives sont bons à consulter ; mais les monuments sont plus éloquents encore. Une promenade d'une heure au musée de la sculpture moderne au Louvre en apprendra plus long que le dépouillement de toute la correspondance du comte d'Angivilliers, de Cochin et de Vien. On peut y suivre rien que dans les morceaux de réception des académiciens, les progrès de cette réaction : depuis le *Neptune calmant les flots*, sur lequel Lambert Sigisbert Adam fut reçu le 27 mai 1737, la *Mort d'Hippolyte* qui fut le morceau de réception de J.-B. Lemoyne le 26 juillet 1738 et la *Chute d'Icare* de P.-A. Slodtz (29 nov. 1743) jusqu'au charmant *Morphée* d'Houdon (16 juillet 1777) et au *Gladiateur mourant* de Pierre Julien (27 mars 1779), il est aisé de mesurer le chemin parcouru ; on pourrait même trouver qu'avec le *Gladiateur* de Julien, la réaction devient déjà menaçante. Les uns s'y rangent complètement, d'autres résistent encore et conservent

de secrètes tendresses pour les libres allures et l'ancienne manière, si riche en somme, et savoureuse jusqu'en ses plus dangereuses



BUSTE DE MOLIÈRE, PAR HOUDON.

(Comédie-Française. — Exposition universelle de 1889.)

exagérations ; mais tous témoignent par quelque signe de l'autorité croissante que les idées nouvelles prennent de jour en jour dans l'école. Les jeunes artistes se forment dès lors sous une pédagogie

orthodoxe et l'administration paternelle se charge à l'occasion de les remettre dans la bonne voie. J'ai déjà eu l'occasion de citer ailleurs cette note inédite de Vien au comte d'Angivilliers (15 août 1784) : « D'après vos intentions j'ai vu ce matin Taunay, peintre paysagiste, et je lui ai renouvelé les avis que je lui avais donnés, il y a six semaines, *que je préférais pour son avancement le voyage d'Italie à celui de Suisse qu'il avait envie de faire.* » Les maîtres eux-mêmes se sentaient vaguement inquiets. Falconnet, au retour de son long séjour en Russie, dut bien sentir le changement, qui pendant ces douze années d'absence s'était opéré dans les idées : il voulut lui aussi faire un pèlerinage à la terre classique, et le 1er mai on voit « M. Falconnet, adjoint à recteur, demander au Directeur un congé, pour aller en Italie, *où il n'a pas encore été* ». (Arch. nat. 0^1,1912). Le congé d'un an est accordé; mais le 3 mai une lettre annonce que le maître vient d'être frappé de paralysie, « sa tête est aussi bien qu'à l'ordinaire, quoique tout le côté droit et la langue soient attaqués ». On sait qu'il devait agoniser pendant huit ans ; la mort ne vint le délivrer qu'en 1791.

Le ton de son *Éloge* qui fut alors publié par Robin[1] montre admirablement avec quelle rapidité la réaction classique se précipitait. Le panégyriste éprouve le besoin d'excuser son auteur, de plaider en quelque sorte les circonstances atténuantes, d'insinuer qu'il fut un peu la victime de son temps : « Son heureux naturel l'entraînait vers les beautés du grand genre ; il n'en a été détourné que par l'impulsion dominante de ce goût facile et agréable uniquement recherché de son temps. » Il aimait d'ailleurs à s'entourer de belles gravures d'après les grands maîtres : « Si l'on voyait le mélange de quelque morceau d'un goût moins pur, c'était plutôt l'effet du violent ascendant de l'éducation et de l'exemple que des sentiments que la nature avait mis dans son âme... » Dans ses *Observations sur la statue de Marc-Aurèle* Falconnet avait osé critiquer, non sans vivacité, le cheval « pas ensemble », son ventre « trop large et aplati », son « allure contraire au mécanisme de la nature du cheval ». La tête « courte, trop large, vers le museau » ; « les plis au-dessus du nez trop réguliers » : il avait même insinué que Winckelmann n'était peut-être pas infaillible... Le bon Robin, inquiet de tant d'audace pour la mémoire de son ami, a le plus grand soin de citer des lettres de Raphaël Mengs, qui, tout en intervenant doucement en faveur de

1. *Revue universelle des arts*, t. XV, p. 215.

Winckelmann et du cheval de Marc-Aurèle, convenait pourtant qu'on pouvait, après tout, se permettre sur quelques détails une discrète contradiction.

Un autre placera Falconnet « au nombre des artistes de son siècle qui eussent mieux valu dans un temps meilleur. Cinquante ans plus tard, il eût étudié l'antique à Rome ou même à Paris... »

Bientôt on ne gardera plus la même mesure en parlant des maîtres du XVIII[e] siècle : dès que la Révolution aura passé par là, ils seront tous frappés d'excommunication majeure. Le paysagiste Valenciennes, dans la préface de son *Traité de perspective*, flétrit comme il convient « l'extravagance » des sculpteurs « contemporains du trop fameux Boucher ». « Tout le monde a vu, comme nous, à quel point de décadence était tombée la sculpture vers le milieu du XVIII[e] siècle. » Notez qu'il écrivait en 1796... mais à cette date, le XVIII[e] siècle, c'est déjà l'histoire ancienne, le vieux monde de ténèbres, d'ignorance et de superstition, d'universelle corruption surtout! on est à l'aurore des temps nouveaux, en l'an V du monde régénéré!...

Quelques années plus tard, quand les bustes, les merveilleux bustes de la Comédie-Française sont remis sur leur socle au foyer du théâtre, la critique du *Journal de l'Empire* consacre un article à cette « collection assez curieuse, tous ayant été exécutés dans le même temps à une époque que l'on peut regarder comme celle de la plus grande décadence du goût ». — Ils datent, comme on sait, de 1771 (*Du Belloy* par Caffieri) à 1787 (*J.-B. Rousseau*, par le même Caffieri); mais alors, on englobe tout le passé dans la même malédiction... On sent très bien, à lire les esthéticiens et les critiques du temps qu'ils s'appellent Boutard ou Quatremère de Quincy, qu'un buste ne saurait être beau à leurs yeux qu'à la condition de rappeler le profil d'Antinoüs ou de l'Apollon du Belvédère. Bien qu'ils conservent quelques égards pour Houdon, encore vivant, et que son *Molière* soit déclaré une belle œuvre, ils ne peuvent pourtant dissimuler qu'il « affecte de négliger tout ce qui tient à l'idéal et aux règles convenues de la statuaire ». Ils parlent avec un superbe dédain de « ce grand mérite de pétrir et modeler le marbre » et de ces sortes de « figures chiffonnées » qui sont « ce qu'il y a de plus opposé à la beauté ».

La beauté! on en a désormais la formule, la science complète, la recette infaillible! « Les traits d'un beau visage sont simples, étendus et aussi peu multipliés qu'il est possible. Une figure où le trait qui descend du front à l'extrémité du nez, l'arc du sourcil et ceux décrits par les paupières, sont rompus, a moins de beauté que la figure dans

laquelle chacune de ces parties est formée d'une seule ligne; la difformité augmentera à mesure que les lignes se multiplieront par la cavité des yeux, le renflement des narines, l'exubérance des lèvres, la saillie des os... »

« Un sculpteur habile », quand la mauvaise fortune le met en présence d'une tête vivante qui s'écarte de ce modèle idéal, sait ce qu'il a à faire et comment il faut rendre au beau absolu ses droits méconnus par l'aveugle nature! Il est d'une rare impertinence, par exemple, de nous montrer la verrue que Crébillon avait sur le côté droit du nez....

On voit avec quelle rapidité, sous la pression du classicisme de la période révolutionnaire, les idées avaient marché et comment, en quelques années, on en était venu à ce degré de sécheresse, de raideur pédante et inflexible, de pédagogie tyrannique sans sève ni ressort... La réforme commencée, on pourrait dire à l'amiable, dans l'ancienne Académie, aboutissait, par le jacobinisme, à un désastre... Un exemple achèvera de caractériser le milieu moral, l'esthétique et les idées régnantes au début de l'Empire. C'était en 1804; le Corps législatif avait voté une statue au premier consul « pour consacrer le bienfait que la Nation venait de recevoir de lui par l'organisation du nouveau code ». Une discussion s'émut aussitôt entre les artistes, les amateurs et les esthéticiens. Devait-on représenter Bonaparte dans son costume de général, — ou bien drapé à l'antique, — ou bien encore dans un état de nudité héroïque et mythologique?...

On trouverait dans les journaux du temps de bien amusantes consultations et discussions sur ce point de convenance esthétique. Voici celle d'un homme considérable alors, Vivant Denon, qui fit autorité[1] « ... A cette époque où les destinées de la France se présentent sous un aspect si grand, pourquoi ne redonnerait-on pas aux arts et particulièrement à la sculpture toute cette grandiosité (*sic*) qui la rendait si recommandable dans les beaux siècles de la Grèce et de Rome? Pourquoi ne la débarrasserait-on pas de ces entraves du costume qui arrêtèrent ses progrès sous le règne de Louis XIV et qui pensèrent l'anéantir sous ceux de Louis XV et de Louis XVI... où « l'on ordonnait aux malheureux sculpteurs d'exprimer dans les portraits des grands hommes jusqu'aux plus basses trivialités... L'artiste doit se garder de transmettre à la postérité des vérités qui

1. *Journal des débats*, 28 avril 1804.

lui répugnent, des vérités peu héroïques et monumentales », or, le costume moderne est peu héroïque et monumental.



BACCHANTE, PAR PAJOU.

(Musée du Louvre. — Exposition universelle de 1889.)

Quelques années plus tard, on appliqua la même théorie aux lieutenants de César. On verra, au Salon de 1813, plusieurs statues de généraux nues « à la façon des statues héroïques » et le critique du

Journal de l'Empire triompha de ce que le public, *jusqu'alors si contraire à ce procédé*, ne paraît plus s'en offenser. « Peut-être, ajoute-t-il, le temps est venu de faire prévaloir sur ce point une opinion chère aux véritables amateurs. » N'est-il pas intéressant de recueillir ici l'aveu indirect des résistances de ce bon public qui ne comprend pas, qui s'étonne dans son bon sens, mais qui n'ose pas se regimber et reste bouche bée devant les docteurs patentés et les esthéticiens sublimes. Napoléon lui-même ne se rendit pas sans quelques résistances. Canova a raconté comment, dans une de ses conversations avec l'empereur [1], celui-ci regrettait que la statue colossale qu'on lui préparait ne fût pas vêtue. « Sire, répondit Canova, il eût été impossible de produire rien de beau, si Votre Majesté eût exigé qu'on la représentât avec le pantalon et les bottes à la française. Les beaux-arts ont un langage particulier, c'est le sublime ; celui des statues, c'est le nu et la draperie... » Le sublime ! voilà qui dit tout et arrête toute objection jusque dans la bouche impériale... Pour le sublime, au nom des principes, au nom d'une prétendue antiquité, mal connue, mal comprise, on faillit étouffer notre école, si libre, si savoureuse et si souple, si riche de grâces naturelles, de vie et de science.

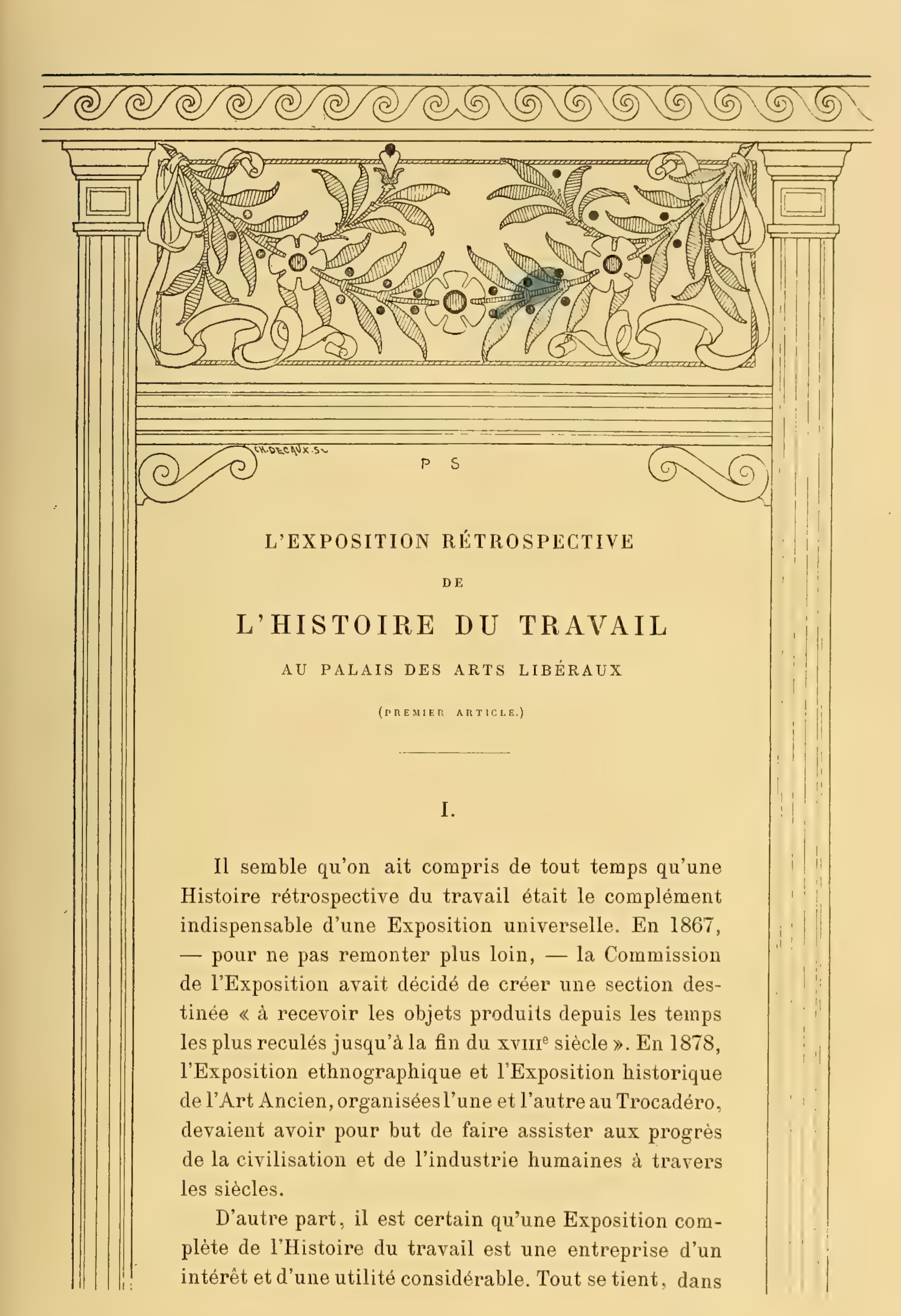
Nous aborderons dans notre prochaine étude cette mélancolique histoire; nous suivrons les progrès du mal dans les monuments contemporains, en nous efforçant toutefois de faire de l'histoire plus que de la polémique, et de nous approvisionner pour ce voyage un peu aride de beaucoup de sympathie critique.

Pour la période de 1789 à la Restauration, nous avons notamment remarqué, à l'Exposition rétrospective, la *Diane* (moulage) et l'*Apollon* d'Houdon, avec quelques bustes ; la *Psyché* de Pajou, la *Nymphe à la chèvre* de Julien, la *Bacchante* de Clodion, l'*Amour* de Chaudet, et la *Nymphe Salmacis* de Bosio. Nous les choisirons donc de préférence comme base de notre travail. Sans nous interdire pourtant de les compléter à l'occasion par d'autres documents.

ANDRÉ MICHEL.

(La suite prochainement.)

1. Voy. *Revue universelle des Arts,* t. XVIII, p. 247.



L'EXPOSITION RÉTROSPECTIVE

DE

L'HISTOIRE DU TRAVAIL

AU PALAIS DES ARTS LIBÉRAUX

(PREMIER ARTICLE.)

I.

Il semble qu'on ait compris de tout temps qu'une Histoire rétrospective du travail était le complément indispensable d'une Exposition universelle. En 1867, — pour ne pas remonter plus loin, — la Commission de l'Exposition avait décidé de créer une section destinée « à recevoir les objets produits depuis les temps les plus reculés jusqu'à la fin du xviiie siècle ». En 1878, l'Exposition ethnographique et l'Exposition historique de l'Art Ancien, organisées l'une et l'autre au Trocadéro, devaient avoir pour but de faire assister aux progrès de la civilisation et de l'industrie humaines à travers les siècles.

D'autre part, il est certain qu'une Exposition complète de l'Histoire du travail est une entreprise d'un intérêt et d'une utilité considérable. Tout se tient, dans

la vie de l'humanité comme dans celle de l'univers entier. Pour bien comprendre l'importance et les caractères d'un objet quelconque, il faut le voir dans ses rapports avec les autres objets produits à la même époque, avec les conditions sociales, les mœurs, les besoins qui lui ont donné naissance et dont il est l'expression. Il faut encore le voir à la place qu'il occupe dans le temps, c'est-à-dire dans ses rapports avec les objets de même espèce qui l'ont précédé et ceux qui l'ont suivi. Avons-nous besoin d'insister sur l'intérêt, historique et pratique, d'une Exposition où toutes les formes de l'activité humaine sont montrées, côte à côte, aux principales étapes de leur évolution?

Il y a plus : au point de vue purement artistique, une Exposition de ce genre est la plus précieuse de celles que peut offrir une Exposition universelle. C'est que les diverses manifestations de l'art ne sont pas, dans l'histoire de l'humanité, des phénomènes isolés. L'art d'un temps et d'un pays a toujours été simplement le triomphe, l'expression dernière, d'un ensemble particulier d'idées, de formes et de couleurs qui se trouve traduit, à tous ses degrés inférieurs, dans la production industrielle de ce temps et de ce pays. C'est faute de nous montrer l'industrie des Grecs, des Français du Moyen Age, des Italiens et des Flamands, à côté de leurs statues et de leurs tableaux, que les plus beaux Musées échouent à nous faire pleinement connaître l'art de ces peuples. Pour supérieurs qu'ils soient, les artistes sont des artisans. Il est excellent de nous faire voir leurs ouvrages dans une Exposition, surtout lorsqu'on y trouve, — comme c'est le cas pour l'Exposition centenale du Champ de Mars, — l'occasion d'une incomparable réunion de chefs-d'œuvre; mais il est plus utile encore de nous les expliquer, en les remettant au milieu de la civilisation qui les a fait naître, à côté des produits industriels contemporains, qui expriment, sous une forme plus simple, les mêmes sentiments et les mêmes idées.

Il est indispensable surtout, ajouterons-nous, de les remettre à côté des matériaux, des outils et des procédés qui ont servi à les faire. On sait l'énorme importance que commence à prendre, et que prendra de plus en plus, dans l'histoire de l'art, l'histoire de la technique. C'est à des changements des matériaux et des procédés que sont dûs la plupart des grands changements dans les styles artistiques. L'importation de la peinture à l'huile en Italie, l'importation du marbre en France, ont eu pour l'art de ces deux pays des conséquences incalculables. Qui pourrait se vanter de comprendre une fresque, s'il ignore la pratique de la fresque, ses difficultés et ses exigences? Et

il est malheureusement trop certain que, malgré son importance, ce côté matériel de l'art continue à être bien ignoré du public. Plus d'un qui peut discuter les mérites des diverses écoles de peinture, serait en peine d'en définir les procédés les plus simples. C'est que le public n'a, pour s'en instruire, que des livres ; et le sujet est trop aride pour que les livres suffisent à y intéresser. Il faut une démonstration plus accessible, un enseignement par la vue directe des procédés et de leurs résultats, une *exposition* où la technique escorte l'œuvre d'art.

Expliquer les diverses phases de l'art en les replaçant dans leur milieu, en les entourant des phases correspondantes de l'industrie, en leur adjoignant les matériaux et les instruments techniques, reconstituer ainsi, en petit, l'évolution des formes à travers les âges, n'est-ce pas une entreprise infiniment utile et digne de figurer au programme d'une Exposition universelle? Il ne paraît pas malheureusement que les organisateurs des Expositions précédentes aient entendu de cette façon l'Histoire rétrospective du travail. Ils ont fait voir de beaux objets, mais sans les expliquer au moyen d'un classement synoptique, sans mettre les procédés en regard des résultats, sans donner au grand public un enseignement direct et suivi.

En 1889, au contraire, les organisateurs de l'Exposition ont vraiment essayé de constituer une histoire complète du travail humain. Je crois bien qu'ils ont eu, dans leur entreprise, les motifs que j'ai notés : tout, dans le plan général qu'ils ont tracé, atteste le désir de montrer au public la succession des formes diverses de l'industrie humaine, leurs relations mutuelles, leur dépendance incessante vis-à-vis de la civilisation, des mœurs, comme aussi des matériaux disponibles et des procédés employés.

Les résultats obtenus sont-ils à la hauteur du but poursuivi? Je n'oserais l'affirmer. Le plan général a été respecté : les divisions primitives ont été maintenues : plusieurs sections ont été organisées d'une façon excellente, et présentent l'enseignement le plus complet que l'on puisse imaginer; mais il y a des lacunes, des côtés importants de l'activité humaine ont été presque entièrement négligés, et le pire malheur est une disproportion manifeste entre les parties, résultant de l'inégalité des soins dont elles ont été l'objet. Je ne doute pas que l'unique raison de ces imperfections ne soit dans l'impossibilité même de réaliser d'une manière irréprochable, en quelques mois, une entreprise d'une difficulté inouïe; et je dois dire que, telle qu'elle est, l'Exposition de l'histoire du travail apparaît comme la

tentative la plus heureuse dans son genre que l'on ait faite jusqu'ici. Si elle n'intéresse les amateurs que par certains de ses détails, à la masse du public elle peut fort bien donner une idée d'ensemble des progrès de l'industrie humaine. Aussi bien c'était le but que se proposaient les organisateurs. Comme le disait, dans une réunion de la Commission supérieure de l'Exposition, l'amiral Jurien de la Gravière, « il s'agissait moins d'instruire les savants que d'émouvoir et de renseigner les profanes ».

J'ajoute que, dans les parties plus spécialement soignées dont j'ai parlé, les savants trouvent largement leur compte. Les sections de l'histoire de la céramique ancienne, des moyens de transport, de la librairie, de la reliure, de l'affiche, de la gravure, du tissu et de la céramique au Japon, non seulement contiennent des spécimens admirables, mais encore nous les présentent dans un ordre et avec une suite infiniment précieux. J'aurai à revenir sur ces diverses sections dans une prochaine étude : je tenterai aussi d'esquisser en quelques pages, à l'aide des matériaux que me donnera l'ensemble de l'Exposition, une histoire des formes et des procédés à travers les âges. Aujourd'hui, j'ai voulu seulement indiquer l'excellence du but que se sont proposé les organisateurs et l'intérêt considérable de l'œuvre qu'ils ont offerte au public.

L'Exposition rétrospective de l'Histoire du travail et des sciences anthropologiques est divisée en cinq sections : 1° les Sciences anthropologiques et ethnographiques; 2° les Arts libéraux; 3° les Arts et Métiers; 4° les Moyens de transport; 5° les Arts militaires. Cette dernière section a été détachée du reste, et transférée à l'Esplanade des Invalides, dans un beau pavillon où elle a pu, grâce à la générosité ministérielle, prendre un développement magnifique. Les quatre autres sections se sont partagé le Palais des Arts libéraux : M. Sédille les y a aménagées de son mieux; l'ornementation de ses pavillons de bois présente, en somme, un aspect original, et son système de cours et de terrasses contribue suffisamment à diviser les groupes, à établir dans l'immense double nef des sections bien définies. Quelques-uns des panneaux décoratifs de M. Toché sont d'un effet assez réjouissant pour les yeux, que se chargent d'instruire d'innombrables inscriptions relatant les grandes découvertes de l'industrie et de la science. La quatrième section — celle des moyens de transport — occupe le centre du Palais, séparant la seconde de la troisième : cette disposition est d'autant moins à regretter qu'elle permet à un superbe ballon de s'élever sous le grand dôme. Enfin,

chacune des sections occupe une portion égale du rez-de-chaussée et du premier étage.

La première section — sciences anthropologiques et ethnographiques — est précisément l'une de celles qui peuvent donner au public l'enseignement le plus simple et le plus utile. Sous la présidence de M. de Rozières, et avec la collaboration technique de M. Hamy, des savants éminents, MM. Maspéro, S. Reinach, Heuzey, Perrot, Collignon, d'Hervey Saint-Denis, ont restitué des scènes de divers temps et de divers pays, des ateliers de potiers grecs, de tisseurs égyptiens, de cloisonneurs chinois, etc. Les badauds ne manqueront pas de comparer au Musée Grévin ces scènes aux personnages de cire : en réalité des scènes de ce genre sont la plus excellente façon de montrer nettement et efficacement au public l'histoire du travail. Un atelier d'ouvriers grecs ou chinois, pourvu qu'il soit reconstitué avec soin et au seul point de vue de l'exactitude historique, en apprend davantage aux ignorants — et même aux autres — que les dissertations les plus savantes. Au premier étage, les bibelots de l'Orient ont peut-être accaparé un espace trop considérable, mais j'imagine que les belles collections du rez-de-chaussée suffiront à satisfaire la curiosité des amateurs d'ethnographie.

Dans la seconde section — arts libéraux — je signalerai seulement, au rez-de-chaussée, les admirables instruments de musique recueillis par M. Pillaut; l'histoire de la sculpture, organisée par M. Yriarte avec un goût parfait et une intelligence remarquable du but d'une semblable exposition; l'histoire de la peinture, organisée par M. Gruyer; enfin l'histoire de la gravure au Japon. M. Gonse a prêté pour cette histoire quelques-uns des trésors de sa collection ; dans le salon qu'ils occupent, rangés suivant un ordre chronologique qui en montre toutes les évolutions, ces objets sont, en même temps qu'une leçon, une fête pour les yeux. Au premier étage, M. Gonse a organisé les vitrines de l'histoire de l'imprimerie et de la reliure, deux séries que l'excellence de leurs éléments et leur sage répartition rendent éminemment instructives. M. Maindron n'a eu qu'à exposer sa collection pour faire une histoire complète et charmante de l'affiche. Les estampes, les médailles, les manuscrits, grâce à MM. Duplessis, Chabouillet et Delaville le Roux, achèvent de faire, de cette deuxième section, une de celles qui offrent le plus d'attrait et d'unité; et il serait injuste de la quitter sans nommer encore M. Hugues Krafft, son zélé secrétaire général, qui a prêté aux divers organisateurs l'assistance la plus précieuse.

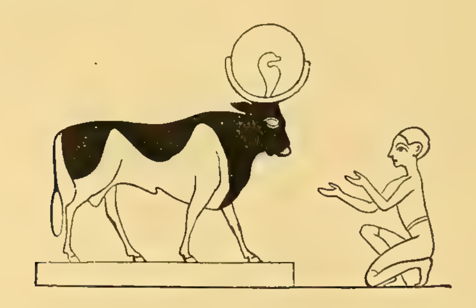
La troisième, section — arts et métiers, — n'a pas les mêmes qualités d'homogénéité et de claire distribution. Peut-être la faute en est-elle à sa nature même, à la complexité de son objet, à l'impossibilité de faire tenir en un si petit espace toute l'histoire des métiers industriels. En revanche, cette troisième section contient un grand nombre de parties spécialement intéressantes pour les amateurs, notamment les belles séries des étoffes et des poteries, dans les vitrines du premier étage.

Grâce à MM. Picard, Bixio et Tissandier, la cinquième section, celle des moyens de transport, est aussi étendue et aussi instructive qu'on peut le désirer. Tout y est curieux, aussi bien pour le grand public que pour l'artiste et le savant. L'histoire des voitures est un des coins de l'Exposition où l'on peut le mieux saisir la succession des formes, leur dérivation, leur continuelle dépendance des conditions extérieures. Sans avoir, à ce point de vue, la même importance, l'histoire des ballons, excellemment organisée par M. Tissandier, ne laisse pas de joindre un vif attrait artistique à sa haute valeur scientifique. Tableaux, gravures, dessins, M. Tissandier a recueilli tout ce qui, de près ou de loin, touchait à l'aérostation : un délicieux groupe de Clodion, le projet d'un monument en l'honneur de Montgolfier, suffirait, à lui seul, à nous rendre chère cette partie de l'Exposition.

Somme toute, une œuvre incomplète, mais encore très instructive, et offrant, par beaucoup de ses points, un intérêt artistique considérable, telle est cette Exposition rétrospective de l'Histoire du travail. L'entreprise était d'une difficulté énorme, et il a fallu tout le zèle et toute la compétence des organisateurs pour l'amener à d'aussi heureux résultats.

T. DE WYZEWA.

(La suite prochainement.)



EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1889

LES INDUSTRIES D'ART

I.

L'ÉMAILLERIE.



UISQUE j'ai fait ici même, en 1878, l'examen des orfèvreries, des bijoux et des bronzes qui figuraient à l'Exposition universelle, je crois inutile de revenir sur certaines questions traitées alors; si quelques lecteurs sont curieux de connaître ma pensée sur ces matières, ils retrouveront dans la *Gazette* ce que j'ai écrit en ce temps-là. — Je n'ai pas accepté de faire, onze ans après, la revue des mêmes industries pour recommencer la visite de toutes les vitrines et pour donner à chaque exposant une louange ou un conseil; ce rapport détaillé trouvera place ailleurs, le rédacteur en chef de la *Gazette* me laisse une plus grande indépendance et c'est à un point de vue purement esthétique qu'il me demande de juger. Je ne mériterai pas cette fois l'amical reproche qu'il m'a fait en 1878 de m'être oublié et ne l'obligerai pas à s'occuper de moi comme il l'a fait si gracieusement alors : je parlerai donc sans fausse modestie de quelques-uns de mes travaux parce qu'ils font partie de l'œuvre commune.

Nous appartenons tous au grand atelier parisien, et comme de bons compagnons, nous réunissons nos forces ; à certains jours d'examen public, qui sont les Expositions universelles, l'un de nous se lève et rend compte de la besogne faite : c'est la seconde fois qu'on m'interroge, je vais essayer de répondre clairement, sans tomber dans d'inutiles redites.

Mais je revendique pour l'orfèvre le droit de parler de tout ce qui appartient à l'orfèvre et je m'affranchis des divisions imposées par le catalogue officiel. L'ingénieuse classification adoptée depuis 1867 a pour nous l'inconvénient de séparer des métiers jumeaux et d'éloigner de nous des collaborateurs d'atelier. On a mis les bijoux dans la classe 37 et l'argenterie dans la classe 24, les joyaux sont dans le groupe des tissus, l'orfèvrerie avec le bois, et les émaux avec les verreries.

L'orfèvre travaillait jadis l'or, l'argent et le cuivre; il fondait, limait, ciselait, gravait et émaillait; il taillait les pierres, les incrustait ou les sertissait. Les vases de l'autel et les ustensiles de la table sont à lui, comme les bronzes, comme les bijoux et les parures de la femme, comme les diamants et les gemmes, comme les émaux qui sont les couleurs de sa palette.

C'est par les émaux que je commence, parce que ce sont eux qu'on nous conteste le plus. Que l'émail soit un verre, je n'y contredis pas, et que ce verre puisse servir à colorer la terre et les vitraux, chacun le sait, mais c'est des oxydes métalliques que cet émail tire ses couleurs, c'est l'orfèvre qui en a trouvé le secret dans ses creusets, c'est lui qui en a commencé et répandu l'emploi.

J'ai discuté cette question d'origine et de classification avec de savants contradicteurs, il y a douze ou treize ans, on a fini par me donner raison; j'y reviendrai s'il le faut le jour où j'écrirai l'histoire de l'émaillerie, aujourd'hui je prétends simplement parler des émaux qui sont à l'Exposition et, tout en constatant qu'ils y tiennent un peu plus de place qu'en 1878, je regrette de n'en pas trouver plus et de meilleurs.

Cependant l'émail est aussi nécessaire à l'ornementation du métal que la couleur peut l'être à toute décoration, et ce n'est pas quand l'architecte se prend à chercher, pour l'édifice, les marbres, les terres cuites, les grès émaillés et les céramiques aux nuances vives, que l'orfèvre se peut désintéresser des couleurs. — L'or et l'argent n'ont pas, par le modelé des ciselures, tout l'effet que réclament les ornements religieux, il suffit d'aller voir, dans la première salle du Musée rétrospectif, au Trocadéro, les merveilles tirées des trésors de nos églises, pour comprendre l'harmonieux effet des émaux. — Si la résistance à employer l'émail est venue des évêques et des prêtres, ils comprendront, à l'admiration soulevée par la vue de ces chefs-d'œuvre, tout ce qu'on en peut tirer d'enseignements, et nos orfèvres y surprendront, par une comparaison sincère avec leurs propres

ouvrages, certaines lois d'équilibre et de coloration qu'ils ne sauraient trop étudier. — Ce qu'on ignorait, il y a trente ans, on le sait aujourd'hui : il s'est fait dans le musée et dans l'atelier un double travail de recherche, par lequel, se prêtant un mutuel appui, l'archéologue et l'ouvrier ont retrouvé les secrets perdus, les méthodes oubliées, toute la tradition, toute l'histoire; il reste à corriger le métier, à lui donner le goût. Cela est vrai pour beaucoup d'autres industries, mais c'est particulièrement exact pour l'art de l'émail, nous sommes dès à présent en état de refaire tout ce qui a été fait : il reste à le bien faire.

Il fut un temps où l'on aurait presque autant surpris un orfèvre en lui parlant d'émail que l'étaient les disciples de Philostrate quand il les entretenait « des couleurs que les barbares, voisins de l'Océan, étendent sur l'airain ardent »; depuis nous avons appris de nouveau à émailler de fins bijoux d'or comme les Étrusques, à cloisonner et émailler comme les moines de Byzance et de Kiev, à champlever le cuivre comme les ouvriers de Limoges, à l'émailler comme eux ou comme leurs rivaux de Cologne et de Verdun, à l'enrichir de nielles, à y appliquer des figures en relief, à y mélanger des ciselures, des gravures et des gemmes. Nous avons appris tout ce que savaient les orfèvres de Paris, tous ceux d'Italie et des Flandres qui taillaient l'or et l'argent, y réservant de fines épargnes ou modelant en bas-relief de délicates figures, aux plis d'étoffes cassés, qu'ils recouvraient ensuite d'émaux transparents; nous avons appris l'art, qu'on avait oublié déjà au temps de Cellini, de remplir d'un émail translucide les à-jours filigranés d'une coupe; ce curieux travail qu'avait recommencé Riffaux avant 1867, les Russes nous l'apportent comme une récente découverte. Nous en reparlerons et parlerons surtout des émaux peints que nous avons réappris aussi, et qu'on a copiés en tous leurs procédés les plus secrets, depuis ceux de Nardon-Pénicaud jusqu'à ceux de Petitot.

Mais, dans cette reprise de possession du métier, l'éducation n'a pas été suffisamment faite, on ne voit pas d'orfèvres au Louvre, quand M. Molinier y fait son cours et l'atelier n'attire pas le savant, il n'y vient pas voir travailler, il n'est curieux que de l'objet ancien. Entre ces deux chercheurs, il y a une jalousie, un malentendu, une gêne : l'artisan plaisante la manie de l'antiquaire, comme celui-ci sourit de l'ignorance du fabricant. Le public, plus ignorant encore, reste indifférent entre ce double courant qu'il devait mêler, entre ces deux bonnes volontés qu'il devrait associer et rendre amies.

Copier ne suffit pas, — il y a des orfèvres dont les banales et maladroites copies sont plus faites pour dégoûter de l'émail que pour le faire aimer. Il faut voir, comprendre et interpréter. L'un des plus intéressants essais d'émaillerie religieuse à noter est chez M. Armand Cailliat, de Lyon. — J'ai fait autrefois l'éloge de cet homme de goût et nous parlerons de ses œuvres nouvelles dans un autre chapitre. Ce qu'il faut dire ici, c'est qu'il est plus que ses confrères de Paris attiré vers l'émail, il essaie de mêler la couleur à l'or, il a des modes de coloration que n'ont pas les autres, mais il n'a pas encore osé mettre franchement un ton bleu comme un orfèvre limousin, — il n'a jamais étendu les rouges qui gardent l'intensité du feu où ils se sont fondus : il est timide parce qu'il est dépendant, l'émail n'est pas son métier, il est tributaire de Paris. S'il a, dans son atelier de Lyon, des ouvriers et des artistes pour modeler, fondre, monter et ciseler, il n'a personne qui sache broyer l'émail et le glacer dans la moufle. — Il est donc réduit à préparer ses champlevés, à donner des notes à l'aquarelle et à expédier à l'émailleur parisien la pièce qu'on lui renvoie très proprement exécutée, mais un peu fade. Si M. Armand Cailliat pouvait exécuter lui-même ou faire exécuter sous ses yeux l'émail vers lequel l'attire son instinct d'artiste, il y trouverait de bien grandes satisfactions. — Pourquoi ne fait-il pas un émailleur de son fils qui est son élève convaincu?

Ce conseil, je le donne aussi à M. Poussielgue-Rusand et à M. Trioullier. Pour eux, je le sais, l'atelier de l'émailleur est plus voisin, mais ils ne sont pas les maîtres chez l'émailleur, ils s'en tiennent à ce que celui-ci leur offre, c'est un métier à façon. Qu'ils installent un four à l'atelier, ce n'est ni coûteux, ni difficile, qu'ils y mettent un bon ouvrier et qu'ils fassent avec lui la copie d'un émail ancien relevé au Louvre ou à Cluny : ils apprendront ainsi le métier de la bonne manière. C'est ce qu'a dû faire M. Wilmotte, de Liège, si j'en juge par une croix dont les émaux sont nuancées et parfondus avec beaucoup de goût et de science. Quand l'orfèvre aura composé sa palette d'émaux opaques et d'émaux transparents, la curiosité lui viendra de l'augmenter de nuances intermédiaires; rien n'a plus de charme que ces verres, la richesse en est bien plus considérable sur le métal que sur la terre, et cependant, quand on voit l'étonnant progrès réalisé par les céramistes, on s'étonne de l'indifférence des orfèvres. Ils ne sortiront de leur routine qu'en abandonnant le mauvais procédé des défoncés à l'eau-forte, en reprenant le mode du champlevage au burin, du cloisonnage et des gravures en basse-taille.



LES TROIS COURONNEMENTS, PAR MM. BAPST ET FALIZE.

Émaux de basse-taille d'après la Tapisserie du Trésor de Sens.

(Exposition universelle de 1889. — Reproduction à moitié de l'original.)

L'architecte, qui s'est fait le guide et le conseil des orfèvres religieux, n'a pas généralement le sens de la couleur; il ignore ce côté technique d'un art qu'il a moins pratiqué et j'insiste encore auprès de mes confrères pour qu'ils étudient avec beaucoup de soin la collection des pièces émaillées réunies au Musée du Trocadéro, surtout s'ils ont négligé l'an dernier d'aller voir à Bruxelles les orfèvreries anciennes qu'avaient prêtées les églises de la Belgique.

J'apporte, dira-t-on, quelque passion à plaider pour l'émail, je l'avoue, mais j'ai prêché d'exemple et depuis vingt ans je n'ai pas cessé de chercher, d'essayer et de recommencer. Wagner avait le premier montré la voie et bien des émailleurs, comme le père Lefournier, y ont usé leur vie, sans changer le goût général. Duron, Lepec, Christofle, Tard, Thesmar, ont fait des tentatives qui n'ont pas eu tout le succès désirable; Labarte, le marquis de Laborde, Ch. de Linas, Darcel et Molinier ont donné et donnent encore des indications savantes à ceux qui voudraient apprendre, — mais il ne suffit pas de savoir théoriquement ce que c'est qu'une cloisonné, un champlevé ou un émail de basse-taille pour en pouvoir fabriquer.

J'ai mis dix ans à devenir maître de l'émail à cloisons rapportées et j'en ai passé douze avant de pouvoir faire un émail de basse-taille comme celui dont je donne ici le dessin.

Ces émaux qu'on nomme le plus souvent dans les catalogues : « émaux translucides sur relief » et qu'il serait mieux d'appeler émaux transparents sur « basse-taille, » ont marqué dans l'orfèvrerie la plus haute perfection de l'art de l'émailleur; on les attribue à tort à l'Italie, on les a pratiqués partout, mais les plus beaux émaux ont été des émaux français et, qu'il s'agisse des plaques du Louvre, de la coupe du baron Pichon, du tryptique de Munich ou des portraits émaillés que possède sir Richard Wallace, il faut y reconnaître un art français bien évident. — Nous démontrerons quand il le faudra que ces émaux n'ont pas cessé d'être pratiqués dans les ateliers parisiens et qu'ils l'ont été jusqu'au milieu du XVIe siècle. C'est par les imitations allemandes que cet art a été compromis et c'est en Bavière qu'ont été faits certains émaux qu'on range à tort parmi les émaux de basse-taille et dont plusieurs sont faussement attribués à des artistes italiens. Toujours est-il que nous ambitionnions de refaire, les premiers en France, ces beaux et fiers émaux; la *Gazette* avait signalé mes essais en 1878 et je puis cette année mettre à côté de ma première plaque : « Une Vierge d'après Albert Dürer », les derniers ouvrages sortis de notre atelier.

Les trois plaques que voici sont une copie de la célèbre tapisserie du Trésor de Sens : « les Trois Couronnements » [1]. Il est toujours nécessaire, pour resouder la tradition d'un art perdu, de reprendre les types de cet art au temps de son apogée et de copier servilement un modèle avant de se risquer à créer une forme nouvelle. — C'est ainsi que nous avons procédé, quand nous avons recommencé les émaux cloisonnés, — nous avons alors demandé nos modèles aux Byzantins et aux Chinois, — nous empruntons maintenant aux Tapisseries du xve siècle les dessins qui conviennent aux émaux dont on trouve la description dans les inventaires du même temps. Demain nous serons en état d'exécuter, d'après la peinture d'un de nos artistes, le sujet qu'on nous imposera, si le peintre veut se prêter aux exigences de l'émaillerie comme il se prêterait aux exigences de la tapisserie s'il avait à composer un carton pour les Gobelins.

L'émail de basse-taille est la combinaison de la gravure et de l'émail, c'est l'application sur un nielle de Finiguerra des couleurs les plus riches. Fondez des rubis, des émeraudes et des saphirs, des améthystes et des topazes sur la plaquette d'or la plus délicatement gravée, vous marierez aux lumières magiques d'un vitrail la pureté de dessin et de modelé d'une intaille ou d'une médaille. La difficulté de cette fabrication consiste donc dans l'accord parfait de la glyptique et de l'émaillerie ; je n'écris pas pour dire que j'ai réussi, mais pour expliquer comment j'essaie de mieux faire.

Prenez une plaque d'or à 22 carats de l'épaisseur d'un demi-décime, planez-la au marteau pour la rendre bien égale et bien serrée de grain, tracez-y à la pointe le dessin que vous aurez su composer ou choisir, — puis, avec des échoppes diversement taillées, gravez, taillez, coupez le métal de façon à modeler un fin bas-relief dans l'épaisseur de l'or, en prenant bien garde de ne le pas percer et en vous appliquant à produire des contrastes, à ménager des creux qui seront les ombres, à côté des reliefs qui seront les lumières. — Gardez-vous de frapper, n'employez ni marteau, ni ciselet, ne chauffez pas votre or, gardez-le brillant et poli sous la coupure vive de l'outil, et quand vous y aurez mis de larges effets et de très fins détails, détachez-le du boulet sur lequel vous l'aurez fixé. — Le travail de gravure ainsi terminé vous allez commencer celui de l'émail. — Avec des émaux transparents, dont vous aurez étudié préalablement le degré de fusibilité, les nuances et l'action comparées,

1. Le *Couronnement de la Vierge*, le *Couronnement de Bethsabée*, le *Couronnement d'Esther*. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXI, 2e période, p. 256.

vous couvrirez peu à peu votre plaque, — en ayant soin que l'air ne puisse pas oxyder, dans la moufle, un seul point de l'or, — il faut pour cela couvrir d'émail broyé et lavé, toute la surface et prendre garde au mélange des tons. C'est une longue et délicate opération qui demande un goût, une sûreté de main, une patience à lasser un peintre en miniature. Le verre se fond au feu et dix fois, vingt fois, trente fois on revient, chargeant d'une mince couche nouvelle, cuisant, glaçant, recommençant, sans jamais peindre d'un trait noir, ni se servir d'un émail opaque. — C'est le modelé de la gravure qui retient plus ou moins de couleur, suivant l'épaisseur du verre, et fait se moduler les tons. — Quand on croit être à point, on lapide la plaque, on la glace au feu et l'émail est achevé.

Rien n'est plus simple à dire et rien n'est plus délicat à bien faire ; je n'y sais pas de main plus experte que celle de Pye, mon précieux collaborateur en ces travaux et l'habile graveur qui a mené à bien les plaques de Sens, celle de la Cour d'amour et les médaillons de ma Coupe sassanide. — D'autres artistes ont essayé et déjà réussi dans une certaine mesure, car j'ai plaisir à indiquer les intéressants émaux que MM. Vever exposent; ils sont les premiers à tenter ici après nous, ce que je cherche depuis douze ans. Un orfèvre de Cologne, M. Franz Wüsten, avait essayé sur argent déjà de l'émail de basse-taille, mais l'argent est un mauvais excipient, il convient aux bleus, aux verts, aux violets et à certains jaunes, on n'y peut pas employer les rouges transparents qui sont la gloire de l'émail; l'extrême dilatation de l'argent rend l'émail fragile et cassant : les anciens émaux sur argent sont tous éclatés, ceux sur or sont intacts.

Je crois en avoir dit assez cette fois pour tenir la promesse faite en commençant, je suis tout prêt à aider ceux qui voudront essayer de ces émaux qui sont les vrais émaux de l'orfèvre. J'engage ceux de mes confrères qui travaillent pour l'autel à obtenir qu'on leur confie des travaux dans cette voie. C'est la plus intéressante et je leur donnerai la liste des plus parfaits modèles qui nous sont restés.

Il serait curieux en effet, de voir revenir en faveur l'émail, par l'orfèvrerie d'église, quand l'orfèvrerie civile y a fait d'inutiles tentatives. Un de nos amis, M. Bouilhet, l'un des chefs de la maison Christofle, a tenté dans la grande orfèvrerie décorative les plus intéressants essais, les lecteurs de la *Gazette* ont suivi ses travaux en ce genre depuis 1867 et nous avons, ici même, décrit les beaux cloisonnés exécutés par Christofle, par Barbedienne et par Thesmar, il y a onze ans.



LES VOIX.

Émail peint par M. Grandhomme, d'après Gustave Moreau.

(Exposition universelle de 1889.)

Eh bien! la maison Christofle a tout à fait abandonné ces émaux. Pourquoi? le goût public ne l'a pas encouragée sans doute et pourtant la mode de l'émail se prononce enfin dans la bijouterie. Nous verrons, quand nous examinerons l'orfèvrerie, que Christofle est revenu aux blanches argenteries ciselées du XVIIIe siècle, tandis que Tiffany, son rival de New-York, a introduit l'émail dans sa fabrication. Ce renversement des moyens n'est pas une des moindres surprises de la présente Exposition et je signale l'exposition de Tiffany sous ce rapport à mes confrères. — L'émail y est employé en pâte solide, opaque, avec des tonalités blanchâtres, bleuâtres, violacées, des matités de peau, des couleurs tigrées de lys, d'iris, d'orchidées. Ces effets se marient aux ciselures oxydées, aux rondeurs d'argent poli, aux ornements indiens, aux mélanges de fleurs repoussées en bosses. Cette argenterie nouvelle, que nous essayerons de définir quand nous aurons à l'étudier, n'est pas de goût parisien, nous dit-on, — c'est possible, mais elle me plaît à moi en sa saveur nouvelle et je me borne aujourd'hui à y signaler une très franche et très personnelle application de l'émail.

Les Russes, je l'ai dit, nous apportent aussi des émaux, mais des émaux à jour. On trouve chez Khlebnikoff et chez Ovtschinnikoff de Moscou, une profusion de ces émaux, coupes, vases, tasses, lampes suspendues et menus bibelots où l'émail est serti en quelque sorte par le feu dans des alvéoles de cordelettes qui lui font des mailles, comme les plombs des verrières enclosent les vitraux. C'est assez joli, mais c'est déjà la vulgarisation d'un art dont Lepec avait donné en 1867 la plus jolie expression dans une coupe qui appartient à M. Morrison, de Londres. On en trouvera une remarquable application chez M. Boucheron, dans un coquillage d'or émaillé à jour ; ce coquillage est porté par une jolie statuette modelée par Mercié et fondue en argent. — Cette façon d'émail qu'avait ramenée le regretté Rifaux a d'autres échantillons intéressants dans la section française et je signale chez un orfèvre de Christiania, M. Tostrup, une coupe qui l'emporte en perfection sur les ouvrages russes.

Enfin, pour en finir avec les émaux d'orfèvres, disons que le grand dragon d'or émaillé qui s'enlace dans un vase de cristal, est une des maîtresses pièces qu'expose M. Boucheron ; j'ai vu ce travail en préparation, j'en sais peu d'aussi parfaits. La façon du dragon d'or fin est si belle qu'elle mériterait à l'ouvrier qui l'a exécutée une récompense à part ; moi, qui aime passionnément l'émail, je me plains qu'on ait exagéré son rôle dans cet objet, j'y voudrais voir reparaître plus d'or, les

bleus, les rouges, les bruns, les verts y couvrent trop la matière riche et chaude et il faut s'isoler des autres objets et tenir ce vase en pleine lumière pour en jouir complètement et apprécier l'énorme travail qu'il représente. C'est un chef-d'œuvre de bijouterie et d'émaillerie. Tout autre est la façon de mon ami Jean Garnier; on verra chez moi les mignonnes figures qu'il m'a ciselées et émaillées, le *Neptune* et le masque de la buire de jaspe et d'or — et certains petits faunes qui forment le corps d'un bracelet —. Les naïfs amateurs qui attribuent à Cellini et à Caradosso certains émaux de Garnier qu'ils ont dans leurs vitrines consentiront-ils à trouver égaux en beauté les bijoux que je leur offre? Ils sont de la même main pourtant, ils peuvent m'en croire.

C'est à Limoges, suivant toute apparence, qu'ont commencé les émaux peints; ils furent à l'origine une copie brutale, une vulgarisation sur cuivre et à bon marché des tableaux d'or émaillé. Qu'ils aient eu en Italie une autre source, qu'il en faille attribuer l'invention à Monvaerni, à Nardin Pénicaud ou à quelque devancier inconnu, nous n'avons pas à le discuter ici, il suffit de rappeler que les émaux transparents sur bas-reliefs disparurent peu à peu et que les émaux sur apprêts, c'est-à-dire les émaux peints sur cuivre, qui n'avaient été au début qu'une grossière contrefaçon, devinrent un art véritable qui a eu son apogée et sa décadence et qui compte des dynasties d'artistes avec les Pénicaud, les Limosin, les Nouailher, les Reymond, les Courteys et les Laudin. — Ce qui est remarquable, c'est que tous ces grands émailleurs sont Français, que Petitot, s'il naît à Genève, s'il s'attache d'abord à la cour d'Angleterre, revient en France et y fait ses meilleurs portraits. L'émail, sous quelque forme qu'il apparaisse, depuis ses origines jusqu'à présent, reste un art français et ce n'est qu'en France qu'on y trouve encore des peintres-émailleurs.

Nous regrettons que personne n'ait eu la pensée de réunir à l'Exposition les œuvres qui marquent à notre époque la renaissance de cet art charmant; il avait sa place marquée dans la section des Beaux-Arts et nous en sommes réduits à chercher dans la céramique, dans les verres, dans l'orfèvrerie et les bijoux les plaques d'émail qui y sont disséminées. Il est vrai que beaucoup sont des choses d'ordre commercial ou les timides essais de jeunes filles que nous encourageons sans les nommer; mais si nous regrettons de ne pas trouver tous nos meilleurs peintres et si M. Claudius Popelin nous manque, nous avons à nous arrêter devant quelques beaux émaux. Chez Barbedienne, ce sont les plaques de M. Serres, celui-ci est un

artiste, le plus consciencieux, le plus sévère pour lui-même ; sa forme est châtiée et son émail a dans sa pâte toute la pureté qu'il exige de son dessin. Nous avons parlé jadis de ses beaux émaux qui décorent la grande horloge que nous irons revoir, il faut citer en première ligne cette année ses deux grandes copies sur émail d'après André del Sarte, auxquelles on a fait un cadre de bronze ciselé digne de leur beauté. Ce n'est pas parce que ces émaux sont des copies d'un maître et non pas des compositions originales, qu'il en faut diminuer le mérite : l'émail est, comme la gravure et la tapisserie, un art dépendant de la peinture, mais comme la gravure il n'a pas l'inconvénient d'un tirage, d'une impression répétée et amoindrie. Chaque copie devient ainsi une œuvre personnelle ; la plupart des émaux de Léonard Limosin étaient copiés d'après les maîtres. Je classe les deux tableaux, que Serres vient de peindre d'après Vannuchi, parmi ses meilleurs et je trouve à l'enfant du premier plan dans la Sainte Famille, des solidités de tons tout à fait belles. — A voir aussi ses copies d'après Raphaël, les trois *Grâces* et la frise d'enfants qui forme le bandeau d'une cheminée; l'artiste y a supérieurement modelé en camaïeu ses demi-tons; où il est tout entier, c'est dans la composition des plaques du coffre de mariage ; la difficulté était grande; Constant Sevin avait réservé au peintre des plaques si longues qu'il y fallait mettre à l'étroit des figures aussi sveltes que les nymphes de Jean Goujon. Serres s'en est tiré avec bonheur et a peint dans ces panneaux les vertus de l'homme et les vertus de la femme, qu'il a couronnées et unies par le mariage. C'est un sujet qui convenait à son honnêteté d'homme et d'artiste.

Nous avons dit autre part tout l'intérêt qu'il y aurait à développer un art qui a sa caractéristique dans l'inaltérabilité des couleurs et dont aucun autre procédé ne peut égaler le charme. Le malheur est que nos artistes se rebutent aux difficultés pratiques et qu'ils ne prennent pas le temps d'apprendre un métier qui leur donnerait des jouissances exquises. — Pendant ce temps-là viennent des industriels qui compromettent l'art.

Un romancier de talent a fait récemment du héros de son livre un passionné de l'émail : le comte de Canoël se cache sous le nom de Geoffroy pour venir dans un atelier de faubourg « étendre sur des plaques de cuivre des couleurs en poudre qu'il passe au four où ces couleurs se fondent », et l'homme du monde oublie dans ces délassements d'artiste les chagrins de sa vie manquée.

Ceux qui ont lu le roman d'Hector Malot ont soupçonné à travers

les broderies du livre un tableau vrai. L'auteur était venu chez moi chercher un modèle ; je l'ai conduit dans l'atelier pittoresque de



PIERROT.

Émail peint par M. E. Autran.

(Exposition universelle.)

Grandhomme et de Garnier et c'est là qu'il a fait, d'après nature, le croquis où s'encadre la gracieuse figure de Lotieu.

Le roman fera-t-il aimer l'émail par ses belles lectrices ? peut-

être ; mais toutes, certainement, admireraient la plaque dont voici le dessin et qui a été peinte et « cuite » à l'atelier qu'elles ont entrevu dans *Mondaine*.

Cet émail est encore une copie, mais une copie d'après une composition de M. Gustave Moreau, et il n'y a pas de tempérament de peintre mieux préparé que le sien pour l'émail. — J'ai indiqué ce rapport-là il y a douze ans et c'est tout récemment que M. E. Taigny s'est obligeamment prêté à un essai en confiant à M. Grandhomme la jolie aquarelle qu'il tient de Moreau. L'émail qui en est la reproduction est exquis, il emprunte à ses dessous d'or fin une chaleur douce, la beauté de l'aquarelle s'est doublée du charme de l'émail et cette plaque est digne d'être mise à côté des émaux anciens, non pas comme une répétition, mais comme une œuvre originale et forte. — Elle appartient au Musée des arts décoratifs. Grandhomme et Garnier l'ont signée : ces deux amis travaillent ensemble et fondent si bien leurs personnalités, qu'ils réunissent leurs deux noms au-dessous de leurs compositions.

Longtemps ils se sont modestement tenus en dehors des expositions, craignant de porter au Salon leurs émaux, alors que tant de médiocres osaient y présenter les leurs ; cette fois ils ont cédé aux sollicitations de leurs amis et nous trouvons leurs travaux dispersés un peu partout.

Chez M. Poussielgue-Rusand une grande plaque d'après Crivelli, une Vierge où l'emploi des paillons donne une note très vibrante ; — chez M. Vever, une Vittoria Colonna, plus fidèlement copiée peut-être et dont les qualités de dessin et de couleur sont remarquables ; — chez M. Lefèvre une composition originale, la *Vérité et la Sagesse ;* de beaux camaïeux limousins chez M. Mollard, qui est lui-même un amant de l'émail; des bijoux chez M. Fouquet; les revêtements en émail peint d'une pendule de M. Leroy.

On le voit par là, cet art de l'émaillerie reste souple et se prête à l'orfèvrerie, puisque chez l'horloger, chez le bijoutier et chez l'orfèvre on recherche la collaboration du peintre pour habiller d'émail et de figures décoratives les bijoux et les orfèvreries.

Cela est si vrai que moi aussi je m'adresse à l'émailleur pour m'aider en mes travaux et que j'expose de M. Grandhomme et de M. Garnier les tcherkas ou coupes peintes, les panneaux d'un baromètre où ils ont représenté « la pluie et le beau temps », des portraits encadrés d'argent repoussé, un superbe portrait de François Ier destiné à la reliure des « Diamants de la Couronne » et beau comme un

Léonard, une adorable petite plaque sur or, où la femme nue a des tons de chair presque aussi chauds que ceux de la plaque d'après Moreau.

Je voudrais pouvoir faire mieux que d'indiquer ces émaux qu'il faut voir pour les aimer; nous y reviendrons si le public veut me suivre. — J'ai à signaler d'autres artistes : Alfred Meyer à qui la *Gazette* avait demandé un dessin qui n'est pas venu à temps. — Celui-là a un véritable tempérament d'émailleur; il ne ressemble en rien à Serres, il n'a pas la patience de revenir et de corriger ce qu'il fait, mais son effet heurté, empoignant, crâne, a des audaces, des jeux de lumière, des éclats de couleurs, des harmonies qui en font un maître : on lui pardonne volontiers des faiblesses de dessin ou l'oubli de la beauté dont d'autres ont le souci trop absolu peut-être. Il faut voir dans la petite vitrine de M. Alfred Meyer des portraits et une belle plaque que possède M. Boucheron. Cet artiste a grandement contribué aussi à aider les bijoutiers et les orfèvres.

M. Frédéric de Courcy, qui appartient à la manufacture de Sèvres — comme Gobert et comme tant d'autres qui sont demeurés absents — ne nous apporte que deux plaques émaillées, encore sont-elles exposées chez M. A. Blanqui, l'habile ébéniste de Marseille. Elles forment le décor des panneaux d'un meuble dont M. Sédille a fait le dessin. La composition des émaux est de M. L. Olivier-Merson. Voilà donc, bien déterminée cette disposition de l'émailleur à se soumettre au peintre. — Lepec faisait ainsi quand il demandait ses modèles à Lechevallier Chevignard et Meyer quand il travaillait avec E. Lévy. — J'espère que mon ami Galland consentira à me choisir une esquisse que traduira Grandhomme, mais pour y réussir, il faut une étude préalable; l'émail a son esthétique comme la tapisserie. C'est en quoi Merson et de Courcy se sont trompés, les couleurs qu'ils ont choisies ne conviennent pas à l'émail, elles n'en ont ni la pâte, ni la fine transparence et l'émailleur a trop respecté la touche du pinceau; c'est une revanche à prendre.

Le fils de M. Charles Jean échappe aux tendances commerciales de son père, il vit dans une usine à émaux semblable à l'usine de M. Soyer, et ces deux fabriques sont à Paris comme un petit Limoges; — mais je le répète, M. Paul Jean se dérobe au dangereux voisinage de ces émaux de vente courante, il aborde l'art et parmi plusieurs bons essais que je voudrais citer, je signale une très intéressante copie de la *Vierge* du Pérugin, avec la *Sainte Catherine* et le *Saint Jean* du Musée du Louvre. La qualité des émaux de M. Jean est dans

le ton de chairs — il a franchement renoncé à copier les blancs bleus des vieux limousin, sa pâte est chaude, il couvre les blancs d'un émail enveloppant qui s'y fond, y pénètre et possède une chaleur de vie. C'est très heureux et cette couleur fera la joie de plus d'un artiste.

Tout autre est la jolie plaque peinte par M. E. Autran et nous n'avons pas résisté au désir de lui en demander un dessin, c'est la meilleure de son exposition du reste. Elle représente un pierrot, pierrot moderne, costume qui déguise peu une physionomie bien connue; mais le jeu des blancs et des noirs, l'éclat de l'émail, la vibration des contrastes en font une œuvre excellente où toutes les véritables qualités du vieux Limoges revivent dans une invention d'actualité parisienne. C'est rare et c'est charmant.

Je voudrais m'arrêter encore à d'autres émaux que j'ai notés au cours de mes promenades et si j'avais le temps, je voudrais bien plus encore parler de ceux qui ne sont pas venus, décrire les œuvres qu'ils gardent cachées, donner envie à ceux qui les ignorent, apprendre à un public trop insouciant tout ce qu'il y a de frais, d'imprévu, de délicat, de puissant et de beau dans cet art de l'émail peint que les artistes craignent d'apprendre, par la peur qu'ils ont des hasards du feu, et que les orfèvres n'emploient pas assez à cause de la routine où ils sont enfermés. — C'est au public, c'est à l'amateur à forcer ces résistances. Le superbe émail emprunté à l'esquisse de Gustave Moreau doit tenter celui-ci de composer pour le feu un de ces admirables poèmes peints dont il a le secret. — Merson, Galland et d'autres que je n'ai pas nommés peuvent entraîner à leur suite toute une école de jeunes et de vieux émailleurs qui n'attendent qu'un encouragement des maîtres.

Peut-être verrons-nous un jour au Salon autre chose que d'honnêtes émaux peints, apportés par des demoiselles, c'est par la peinture sur émail à la façon des Limousins qu'on peut créer une moderne galerie d'Apollon et marier l'art pur au métier : alliance bien nécessaire et problème sans cesse reculé.

L. FALIZE.

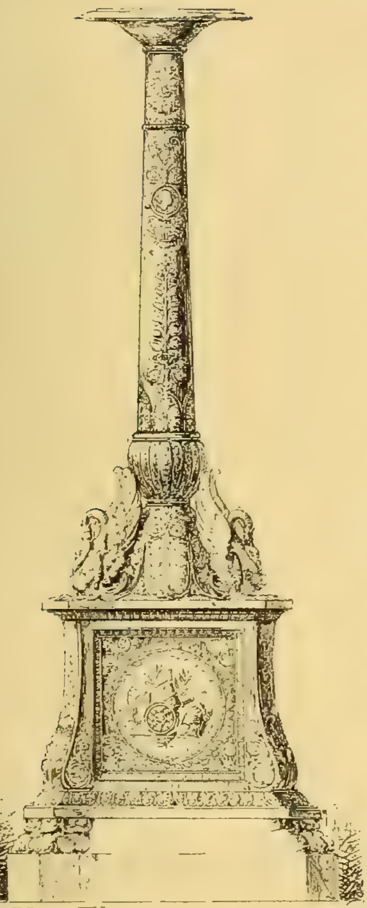
(La suite prochainement.)

EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1889

LA CÉRAMIQUE

I.

LA PORCELAINE.



Quand on examine d'une façon générale l'ensemble des œuvres exposées au Champ de Mars dans la section réservée à l'industrie céramique, quand on étudie ces produits si variés dans leur nature et dans leurs résultats, on ne peut s'empêcher d'être émerveillé en présence des efforts considérables tentés dans ces dernières années et des progrès réalisés depuis 1878.

L'Exposition actuelle, celle de la Manufacture de Sèvres particulièrement, sera diversement appréciée au point de vue artistique; on pourra condamner certaines tendances, un peu trop exclusives peut-être, mais personne, croyons-nous, ne refusera de rendre à nos habiles praticiens la justice qui leur est due et, surtout, de reconnaître combien est féconde en promesses pour l'avenir, la transformation qui s'opère actuellement dans les procédés d'exécution et de décoration des poteries.

Pour en bien faire comprendre toute l'importance, il nous semble indispensable de jeter un coup d'œil en arrière et de résumer en quelques pages les phases successives par

lesquelles a passé depuis un siècle ce bel art de la terre pour lequel se passionnent aussi bien ceux qui le pratiquent que ceux qui l'étudient.

L'histoire de la fabrication de la porcelaine française se confondant tout entière avec celle de Sèvres qui a été pour ainsi dire le berceau de tous les progrès réalisés dans cette branche de l'industrie céramique, c'est Sèvres que nous prendrons comme base de cette étude que nous commencerons à la date dont l'Exposition actuelle fête le glorieux anniversaire.

A cette époque la découverte relativement récente, sur différents points du territoire, d'importants gisements de kaolin, et surtout la mise à exécution du traité de commerce signé en 1783 avec l'Angleterre, avaient absolument modifié les conditions économiques de l'industrie céramique française.

La libre introduction sur tous les marchés du royaume des *cailloutages* anglais, et la grande extension que prenait chaque jour la fabrication de la porcelaine, avaient porté un coup funeste aux manufactures de faïence si riches et si prospères autrefois. Rouen, Moustiers, Nevers, Strasbourg, etc., pour ne citer que les plus importantes, n'existaient plus ou se traînaient misérablement dans une production lourde et commune dont les grossières faïences dites *patriotiques* sont la plus haute expression.

Des fabriques de porcelaine patronnées par de grands seigneurs, des princes du sang et par la Reine elle-même, s'étaient élevées comme par enchantement et prenaient chaque jour une importance plus considérable, malgré les restrictions, plus fictives que réelles il est vrai, apportées à leur existence et les privilèges dont jouissait la Manufacture de Sèvres qui restait toujours leur guide et leur modèle.

L'établissement royal méritait bien, du reste, la haute protection qui avait aidé à sa création et qui ne lui avait pas fait défaut depuis bientôt un demi-siècle. C'est lui qui avait, sinon créé, du moins transformé et élevé à un degré de perfection que rien ne pouvait faire prévoir au début, la fabrication de la porcelaine tendre réservée jusqu'alors aux manufactures secondaires de Saint-Cloud, de Chantilly ou de Lille, qui étaient incapables de produire autre chose que des pièces d'usage domestique ou de petits objets de toilette et d'étagères ; ce sont ses habiles artistes qui avaient su tirer de cette inimitable porcelaine un si merveilleux parti qu'elle excita bientôt l'admiration et l'envie de l'Europe entière ; c'est Sèvres enfin qui,

dès 1770, avait établi en France la fabrication de la porcelaine kaolinique qui devait être pour notre industrie nationale une source de gloire et de profit.

En 1789, la Manufacture de Sèvres ne connaissait pas de rivale; mais bientôt l'impossibilité dans laquelle se trouva le trésor royal de lui fournir les secours dont elle avait besoin et qui l'avaient soutenue jusqu'alors, la rareté des ventes, l'impossibilité de faire rentrer l'argent qui lui était dû de toutes parts, et, surtout, l'annulation des privilèges sous la protection desquels elle avait grandi, privilèges un peu illusoires, il est vrai, mais qui jusqu'alors avaient au moins eu pour résultats d'empêcher les fabriques particulières de lui enlever ses meilleurs ouvriers, rendirent sa situation tellement critique que son existence fut sérieusement menacée.

L'Assemblée nationale comprit qu'il était de son devoir de conserver un établissement qui avait rendu et qui pouvait rendre encore à la France des services que personne ne songeait alors à contester, — il n'en fut pas de même quelques années plus tard, — et, par un décret en date du 26 mai 1791, elle le fit rentrer, ainsi que la Manufacture des Gobelins, dans les domaines laissés à la disposition du Roi et à la charge de sa liste civile.

Mais les événements se précipitaient et la situation devenait chaque jour plus difficile et plus embarrassée; la fabrication était absolument arrêtée et, non seulement les dettes contractées vis-à-vis des fournisseurs ne pouvaient pas être payées, mais il était même dû aux artistes et aux ouvriers plusieurs mois de leurs appointements.

Et pourtant, la renommée de la Manufacture était si bien établie et son prestige tellement grand, que, malgré les difficultés de l'heure présente et les menaces de l'avenir, de nombreux fabricants et des sociétés financières se présentèrent, qui firent au gouvernement les propositions les plus avantageuses pour acheter l'établissement compromis et liquider à beaux deniers comptants toutes les dettes en souffrance.

Avant de prendre aucune décision, le ministre Garat voulut se rendre compte par lui-même de la situation et, sans s'arrêter aux dénonciations qui lui arrivaient de toute part sur l'ancienne administration, il eut le bon esprit de s'adresser à un homme que la droiture bien connue de son caractère et la haute intelligence dont il avait fait preuve à plusieurs reprises, lui désignaient comme le seul capable de lui fournir honnêtement des renseignements sûrs, et de lui donner des avis désintéressés et sagement motivés.

Le 24 mai 1793, Hettlinger, inspecteur de la Manufacture depuis 1783, lui remit, sous forme de *Notes*, une sorte de *Mémoire* des plus intéressants qui contient, dans le style imagé et familier qui lui était propre, style étrange parfois [1], mais dans lequel on reconnaît toujours un grand accent de vérité, un aperçu fidèle sur le passé de la Manufacture, son état présent, la nécessité qu'il y aurait à la conserver comme Manufacture d'État et les réformes qu'il lui semblait utile d'apporter à son organisation.

Nous extrairons de ces curieuses *Notes*, qui n'ont jamais été publiées, bien qu'elles aient eu une influence considérable sur la décision à laquelle la Manufacture a dû son salut, les quelques passages suivants : « La Manufacture de Sèvres a été la grande ouvrière en luxe de la porcelaine; elle en a propagé et entretenu le goût; elle ne fleurissait point par le débit multiplié d'objets usuels et de prix modique, mais de ses ouvrages riches consacrés à l'opulente vanité et qui souvent étaient payés cinq ou six fois au delà des frais de fabrication. Ce débit est anéanti pour la majeure partie ou, du moins, suspendu pour longtemps. Vouloir aujourd'hui employer les mêmes agents à faire des choses communes et de facile débouché, ce serait vouloir faire d'une habile ouvrière en modes une couturière de ménage. Elle travaillera mais ne sera pas expéditive et une ravaudeuse habituée rapportera plus de profit qu'elle. Si on veut une manufacture nationale qui donne du profit, il faut renoncer à celle de Sèvres... Elle n'est bonne que pour ce qu'elle a été et ce qu'elle peut être encore : l'académie de l'art et la pépinière des bons ouvriers en ce genre. C'est sous ce point de vue qu'il est de la dignité et même de l'utilité nationale de la maintenir... Il est de notoriété universelle que cette fabrique fait honneur à l'industrie française et qu'elle a fourni tous les bons artistes et le bienfait de ses découvertes aux autres manufactures... Pour la conserver il se joint encore un motif politique. Les artistes, forcés par l'indigence, iraient dans les pays étrangers qui profiteraient de leurs talents au préjudice de l'intérêt national. Plusieurs sçavent des secrets qu'ils y propageraient et les étrangers tireraient parti de ces connoissances et vendraient un jour aux Français ce qu'eux-mêmes tirent aujourd'hui de Sèvres... »

Sachant combien le Trésor public était obéré et prévoyant les objections que le ministre ne manquerait pas de faire à un projet de

1. Hettlinger était originaire de Zurich.

réorganisation définitive de la Manufacture, Hettlinger, avec sa prudence habituelle, conseille ensuite de proposer à la Convention de décréter son existence provisoire pour deux années seulement. « D'ici



VASE PHIDIAS; FORME DITE « MÉDICIS » (1832).

Biscuit de porcelaine dure.

(Composition et dessin de Fragonard.)

là, dit-il, les temps peuvent changer, le calme peut revivifier l'industrie et ses bénéfices, et, au bout de cette époque, le gouvernement sçaura à quoy s'en tenir sur la valeur ou le démérite de cette fabrique et décider finalement de son sort... »

Puis il donne quelques détails sur l'organisation intérieure des

services administratifs, propose des réformes urgentes, indique les moyens de faire entrer un peu d'argent dans la caisse[1] et met le ministre en garde contre certains ouvriers *agitateurs* dont il a déjà parlé et contre lesquels il y aurait lieu de prendre des mesures urgentes. Mais il sent qu'il est là sur un terrain brûlant et il « réserve la vérité » sans croire pour cela manquer à son devoir dont le premier, dit-il, est « d'emporter de cette maison ma peau sans qu'elle soit entamée. Mon mémoire auroit beau rester secret. l'exécution des mesures qu'on prendroit en conséquence seroit publique et chacun ici devineroit facilement que l'impulsion est venue de moi et alors Dieu sçait comment on m'en payerait... »

Ces *Notes*, dont Garat adopta les conclusions, eurent pour effet, ainsi que se l'était proposé son auteur, le maintien, à titre provisoire, de la Manufacture de Sèvres, et nous ne craignons pas d'être taxé d'exagération en affirmant que, parmi les différentes mesures prises par la Convention pour sauvegarder les intérêts de l'industrie nationale, la conservation de la Manufacture est certainement une de celles qui devaient produire les plus heureux résultats.

A cette époque, en effet, la fabrication de la porcelaine *dure* était encore à ses débuts et ces débuts, il faut le reconnaître, avaient été fort modestes. La Manufacture avait bien pu, en 1783, exécuter deux vases — dont l'un est aujourd'hui au Louvre, — d'une dimension considérable si on les compare à ce qui avait été fait jusqu'alors en porcelaine tendre, mais ces vases avaient occasionné de si grandes dépenses et on avait dû si souvent recommencer les diverses pièces qui les composaient, cerce, culot, pied, etc., avant d'arriver à un résultat à peu près satisfaisant, que l'on s'était prudemment borné à ces deux essais pour ne plus produire que des pièces relativement petites dont la forme et la décoration étaient empruntées aux modèles de porcelaine tendre.

Les manufactures particulières, de leur côté, ne faisaient aucun effort : habituées à prendre pour guide de leur fabrication l'établissement royal contre lequel elles luttaient, au point de vue commercial, pour tout ce qui était de vente courante, elles se bornaient à

1. Entre autres la vente aux enchères de produits démodés restés en magasin et la mise en loterie d'un certain nombre de pièces. « Aujourd'hui, dit-il, que ne met-on pas en loterie ? Vous vous moquerez peut-être de mon idée ; je la mets ici à tout hazard. » Son conseil fut suivi et, de 1793 à 1797 on fit plusieurs fois des loteries de porcelaines de Sèvres qui permirent de donner un peu d'argent au personnel qu'il était impossible de payer autrement.

copier ou à imiter ses produits les plus ordinaires et les plus simples sans chercher à aller au delà et sans rien tenter en dehors.

Il est donc bien certain que la suppression de la Manufacture de Sèvres, à cette époque, aurait eu pour conséquence d'empêcher ou tout au moins de retarder ce grand mouvement de progrès qui se produisit dans les premières années du siècle sous l'impulsion énergique et savante de Brongniart et dont l'industrie française devait si largement profiter.

On peut apprécier de diverses manières la direction de Brongniart sous le rapport exclusivement artistique, mais ce qu'il est impossible de nier, ce sont les immenses progrès qu'il a fait faire à l'industrie de la porcelaine.

Le but que l'on s'était proposé en fondant la Manufacture royale n'avait été atteint qu'à moitié. Certes Vincennes, d'abord, et Sèvres, ensuite, avaient produit des œuvres merveilleuses et qui laissaient bien loin derrière elles tout ce qui avait été fabriqué à l'étranger; mais par sa nature même, notre porcelaine, si admirable qu'elle fût, restait encore, au point de vue de l'usage, bien inférieure aux porcelaines allemandes [1].

En outre, le peu de plasticité de sa pâte, non seulement augmentait la difficulté du travail et multipliait les chances d'accidents à la cuisson, mais encore empêchait l'exécution de grandes pièces décoratives semblables à celles que l'on avait fabriquées autrefois en faïence et que l'on fabriquait parfois encore, en porcelaine, dans les manufactures de Meissen ou de Berlin.

Appelé à la direction de la Manufacture, Brongniart qui était, avant tout, un savant, voulut donc établir scientifiquement et sans se préoccuper de la question d'art, — qui, pour lui, semble n'être jamais venue qu'en seconde ligne, — la fabrication de la porcelaine de façon à rendre la matière tellement docile qu'elle pût se prêter

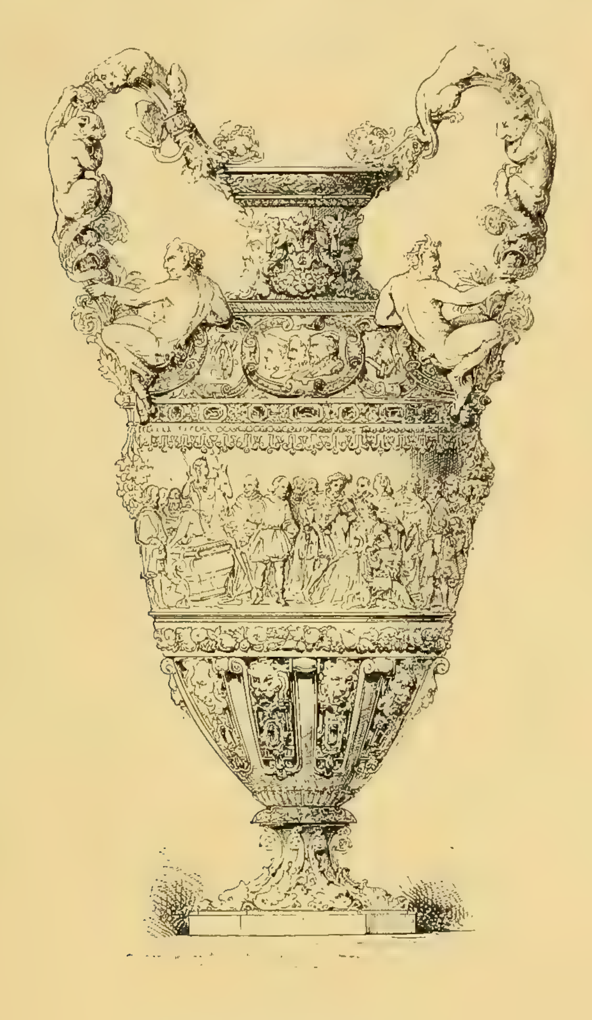
1. Cette infériorité relative était tellement constatée que bien des années même après la cessation complète de la fabrication de la porcelaine tendre, Daru écrivait à Brongniart, en lui envoyant des porcelaines de la manufacture de Vienne : « ... On dit qu'elle fait une pâte très solide, et *on est dans l'opinion que la vôtre ne l'est pas autant*. Comme il ne s'agit pas ici de cacher ses torts mais de s'en corriger, c'est un fait que je vous prie d'examiner avec impartialité, afin de voir si l'avantage de la Manufacture de Vienne (supposé qu'il existe) tient à la nature des terres qu'elle emploie et s'il ne serait pas possible de perfectionner celle que nous employons... La Manufacture que vous dirigez avec tant d'habileté ne doit avoir qu'un objet, celui d'être constamment la première de l'Europe sous tous les rapports... » — (3 décembre 1805.)

à toutes les combinaisons, même les plus osées, sans qu'il y eût d'accidents à craindre. Tout, suivant lui, devait pouvoir être fait en porcelaine. C'est ainsi qu'il fit exécuter, suivant les indications données par Denon, des pièces monumentales d'une conception assez bizarre, telles que le fameux *Surtout égyptien* représentant dans tous ses détails et dans tout son développement un temple de l'époque pharaonique avec ses pylônes, ses allées de sphinx, ses obélisques, etc.; c'est ainsi encore que, à la demande expresse de l'Empereur, on fabriqua sous sa direction des colonnes de cinq mètres de haut dédiées à l'Agriculture et au Commerce, ou rappelant les victoires de la glorieuse Campagne de 1805, avec des frises d'ornements et des figures en or, des tables aux pieds surchargés de reliefs, des bustes plus grands que nature, des candélabres de trois mètres, des pendules de galerie de deux mètres et demi, des *cabinets*, etc. On lui aurait demandé de faire une reproduction de Notre-Dame ou du Panthéon qu'il n'y aurait certainement pas trouvé de difficultés et l'on conserve dans les cartons de la Manufacture un projet pour exécuter en porcelaine la *Lanterne* dite de *Démosthène* dans le parc de Saint-Cloud.

Malheureusement pour l'art, — et cette idée était partagée par tous les fabricants de cette époque, — Brongniart n'a jamais considéré la porcelaine que comme une matière destinée à recevoir une décoration et non comme une matière pouvant trouver en elle, c'est-à-dire dans la nature même de sa pâte et de sa couverte, un puissant élément décoratif. Que ce soit une assiette ou un vase, un sucrier ou une table, tout pour lui n'était qu'un excipient, une surface propre à être recouverte d'une peinture reproduisant le plus souvent un sujet historique ou un paysage *commémoratif*, sans que les artistes eussent à tenir aucun compte de la forme ou de la destination de la pièce qu'ils décoraient. Et il était d'autant plus porté à persévérer dans la voie de cette fausse décoration qu'il avait adoptée dès le début que, au point de vue de l'exécution proprement dite, on arrivait à des résultats véritablement étonnants, les couleurs dont on se servait ayant la propriété d'être d'une fixité remarquable et de se prêter admirablement à la copie minutieusement exacte de tous les genres de peinture; malheureusement elles ne pénétraient pas la couverte, glaçaient difficilement et, par suite, n'avaient ni profondeur ni transparence.

L'Exposition centenale organisée dans le Palais des Beaux-Arts, au Champ de Mars, montre un intéressant spécimen de l'art de la porcelaine à cette époque dans la *Table* dite *des Maréchaux* peinte par

Isabey. C'est le triomphe de la miniature sur porcelaine, mais toute la place qui n'est pas occupée par les portraits disparaît sous une telle profusion d'ornements peints ou dorés qu'il est impossible de voir, au premier abord, en quelle matière cette table est exécutée.



VASE PALISSY (1832).

(Composition et dessins de Chenavard.)

Masquer la porcelaine ou chercher à lui donner l'apparence d'une autre matière, telle paraît avoir été la principale préoccupation du directeur et des artistes de Sèvres à cette époque ; les pièces des *services* riches, tasses, théières, sucriers, etc., sont recouvertes en plein à l'intérieur d'une couche épaisse d'or bruni qui leur donne

l'aspect solide du métal, et quand, par hasard, quelques parties de porcelaine restent blanches, dans l'ensemble d'une décoration, c'est à l'état de *biscuit* et pour jouer le rôle du marbre. La grande ambition de Brongniart, — et, du reste, il ne s'en cachait pas, — était d'arriver à remplacer le marbre par la porcelaine. En faisant exécuter en 1832 le vase dit de *Phidias* de $2^m,40$ centimètres de hauteur et $1^m,20$ de diamètre, il s'était proposé « de produire, à moins de frais, dans une matière semblable au marbre statuaire, mais plus solide, plus dure et beaucoup plus inaltérable que lui, une pièce analogue au vase antique en marbre blanc qu'on appelle *Vase Médicis* ». C'est là, à notre avis du moins, une grave erreur et qui ne conduirait qu'à la création d'œuvres bâtardes, ainsi qu'on peut en juger, du reste, par la grande *Fontaine au Paon* qui figure en ce moment à l'Exposition de Sèvres, au Champ de Mars, et sur laquelle nous reviendrons plus loin.

Aux formes froides et solennelles du premier Empire, aux copies de tableaux exécutées sur des tables, des vases ou des plaques de porcelaine par Georget, Béranger, Mme Jaquotot ou Mme Ducluzeau [1], succédèrent le faux *gothique* de la Restauration, les arcades ogivales abritant les Du Guesclin, les La Trémoïlle et les Dunois, puis les fantaisies capricieuses, mais lourdes et surchargées d'ornements, de chimères et de serpents, de mascarons et de torses nus, de guirlandes et de groupes de fruits en relief peint ou doré, du règne de Louis-Philippe; les guéridons et les cabarets pseudo-chinois découpés à jour, les services, les vases, les pendules et les cheminées *Renaissance*, — mais quelle singulière Renaissance! — de Fragonard, Chenavard et autres. La peinture des sujets historiques joue un moins grand rôle dans l'ensemble de la décoration au milieu de cette profusion de sculptures, mais elle ne tarde pas à reparaître, plus précieuse et plus finement traitée peut-être que précédemment. C'est l'époque où les portraits de tous les membres des familles royales de France (et même de l'étranger) sont reproduits sur les tasses et les soucoupes, où les paysages s'étalent en plein sur le fond des assiettes de la galerie

1. Nous devons dire à ce propos combien nous avons été surpris de voir inscrits dans les cartouches des tympans de la salle réservée à l'Exposition de Sèvres au Champ de Mars, à côté des noms célèbres dans l'histoire de l'art, de Bachelier et de Duplessis, ceux de Mme Adelaïde Ducluzeau, de Mme Victoire Jaquotot et de Béranger, qui n'ont jamais été que d'habiles copistes, et celui de Peyre qui n'était qu'un médiocre dessinateur de formes. Il y avait certainement un autre choix à faire parmi les savants illustres et les artistes éminents qui ont été la gloire et l'honneur de la Manufacture; il est regrettable qu'on ne l'ait pas fait.

de Fontainebleau, où, sur les grands vases, on peint, à la manière de Redouté, des fleurs et des feuillages dont les fibres et les nervures les plus délicates sont indiquées et reproduites avec le soin le plus minutieux et le plus correct.

Il serait certainement injuste de rendre Brongniart et ses dévoués collaborateurs responsables de ces conceptions artistiques qui nous paraissent aujourd'hui si bizarres et si fausses, mais qui étaient si bien dans le goût du temps qu'elles ont contribué, non seulement à maintenir mais à augmenter encore la renommée que s'était acquise l'ancienne manufacture, et qui ont servi de modèles à l'industrie privée, pendant près d'un demi-siècle. Cela tient particulièrement à ce que toutes les pièces sorties des fours et des ateliers de Sèvres à cette époque sont absolument irréprochables sous le rapport de la fabrication aussi bien que sous celui de l'exécution ; tout est de la plus entière perfection. En résumé, s'il nous était permis de formuler notre opinion sur un homme de la valeur de l'illustre savant qui fut pendant quarante-sept ans à la tête de notre grand établissement national, et pour les travaux duquel nous avons la plus profonde admiration, nous pourrions dire qu'il a été un merveilleux fabricant de porcelaine, mais qu'il fut bien loin d'être un céramiste dans la véritable acception du mot.

Lorsque Ebelmen, son successeur, qui, lui aussi, était un savant de premier ordre, dont la mort prématurée a été une grande perte pour l'industrie française, fut appelé en 1847 à la direction de Sèvres, il y trouva une riche collection des matières premières employées en Chine pour la fabrication et la décoration des porcelaines. A cette collection qui avait été formée à la fin de 1844, par le P. Ly, de la Congrégation de Saint-Lazare, sur la demande et d'après les instructions de Brongniart, vint s'ajouter bientôt un grand nombre de pièces intéressantes rapportés de Canton par la mission commerciale envoyée dans l'Extrême-Orient en 1847. Ces porcelaines montraient une si grande variété de principes et de procédés de décoration, que le nouveau directeur eut comme une révélation soudaine de la fausse voie dans laquelle on était entré depuis si longtemps, et des efforts qu'il fallait tenter pour en sortir. Après avoir fait, avec l'aide de Salvétat, attaché depuis quelques années à la Manufacture en qualité de chimiste, l'analyse rigoureusement exacte des terres, des couvertes et des couleurs envoyées par le P. Ly [1], il reconnut

1. Le résultat de ces analyses a été consigné dans un *Mémoire* lu à l'Académie des Sciences le 25 novembre 1850.

que la couverte des porcelaines chinoises était sensiblement plus fusible que celle de la porcelaine de Sèvres, et il chercha tout d'abord à modifier cette dernière de façon à permettre, comme en Chine, l'emploi des émaux et des couleurs sous couverte dans la décoration. La mort vint interrompre ses travaux qui furent repris plus tard par Salvétat seul, mais l'élan était déjà donné et, à l'exemple de leur directeur les artistes et les chefs d'ateliers se mirent à l'œuvre.

C'est de la direction d'Ebelmen que date ce que l'on pourrait appeler l'émancipation de la porcelaine française resserrée jusqu'alors dans les limites absolues que lui avait fixées Brongniart, et l'Exposition des produits des Manufactures nationales faite à Paris en 1850, ainsi que l'Exposition universelle de Londres, l'année suivante, montrèrent bientôt ce que promettaient les procédés nouveaux et les améliorations apportées dans la fabrication et la décoration de la porcelaine.

Nous laisserons de côté les procédés de fabrication proprement dite, tels que le procédé du *coulage* qui permettait d'obtenir des pièces d'une légèreté extrême pouvant rivaliser avec les porcelaines minces si renommées de la Chine et du Japon[1] la *cuisson à la houille* qui donnait une économie des deux tiers, etc., pour nous attacher seulement à ce qui concerne la décoration.

C'est de cette époque que datent les premiers essais des *bleus sous couverte*, de la *peinture sur biscuit*, de la peinture *au demi grand feu*, et, surtout, de la décoration obtenue au moyen de *pâtes colorées* pouvant résister à la haute température du feu de four. Ce procédé, dont les premiers échantillons furent alors timidement montrés, prit bientôt une extension considérable, et, libéralement communiqué à l'industrie privée, donna naissance à une foule d'applications variées dont nous retrouverons plusieurs spécimens non seulement dans les vitrines de Sèvres, mais chez plusieurs exposants de la section céramique.

Les pâtes colorées, tout en marquant un progrès considérable, ne répondaient pas cependant aux aspirations des véritables céramistes. Les oxydes métalliques mélangés à la pâte de porcelaine perdaient forcément leur éclat et manquaient de transparence. Elles étaient en céramique ce qu'en peinture la gouache est à l'aquarelle franchement traitée.

Malgré le succès qu'obtinrent aux différentes expositions un

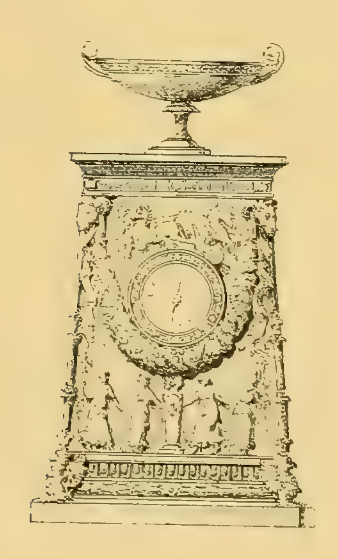
1. Le procédé du *coulage*, perfectionné depuis, est employé également au façonnage de pièces colossales, telles que le grand *Vase de Neptune* de 3m15 de haut que l'on termine en ce moment et qui figurera bientôt à l'Exposition.

grand nombre de pièces remarquables décorées par ce procédé, les pâtes d'application furent condamnées en principe par la Commission de perfectionnement qui, dans le *Rapport* adressé au ministre par M. Duc, en 1875, fit consigner les idées exprimées par un de ses membres les plus autorisés, M. Théodore Deck, idées qu'elle avait adoptées à l'unanimité et qui peuvent être résumées ainsi : « Remplacer les pâtes de couleur par des émaux colorés et créer une porcelaine analogue à celle de la Chine propre à être recouverte par des couleurs de fond demi grand feu. »

M. Charles Lauth, nommé administrateur en 1879, et, plus récemment, M. Deck qui lui succéda, ont porté tous leurs efforts vers la réalisation des désidératas exprimés dans le *Rapport* de 1875. Ils y ont réussi, au moins en partie, et les produits actuellement exposés, et que nous étudierons dans un prochain article, montrent les immenses progrès déjà réalisés et, surtout, ceux qu'on est en droit d'attendre de l'éminent et dévoué praticien qui est aujourd'hui à la tête de notre célèbre Manufacture nationale.

ÉDOUARD GARNIER.

(*La suite prochainement.*)



LE NETTOYAGE DE LA RONDE DE NUIT


E nettoyage de la *Sortie des arquebusiers* ou *Ronde de nuit*, qui vient d'être exécuté à Amsterdam par M. W. A. Hopmann, est une entreprise dont tous les journaux d'art ont le droit de s'occuper. La *Gazette des Beaux-Arts* a ce droit plus que toute autre, car elle est pour quelque chose dans cette tentative, couronnée d'ailleurs d'un succès complet et d'une approbation absolument unanime. En effet pourquoi n'avait-on pas songé à ce nettoyage en 1885, lors du déménagement des tableaux du Trippenhuys dans le Musée nouvellement construit? C'est qu'à cette époque la question de la couleur primitive du tableau n'avait encore été posée dans aucun journal artistique. Elle l'a été à deux reprises dans la *Gazette*, le 1er novembre 1885 et le 1er février 1887, en des termes très précis qui peuvent se résumer comme suit : « La *Sortie des arquebusiers*, dans son état actuel, diffère autant du tableau primitif, qu'un effet du soleil vu à travers une vitre brune et sale différerait de la nature vue directement. » Cette théorie, approuvée sans restriction par M. Bredius (qui hésitait, il est vrai, devant un dévernissage), fut nettement repoussée par feu M. Vosmaër et par d'autres érudits, mais l'idée fit sans doute son chemin, et du reste la nécessité s'imposait : le transfert du tableau en 1885 ne s'était pas fait sans trépidations, par conséquent sans craquelures destinées à s'élargir et à rendre la peinture encore moins déchiffrable. Quoi qu'il en soit, l'opération est faite : je voudrais raconter brièvement par quel procédé elle a eu lieu, quels résultats elle a donnés, et en quelle mesure elle confirme la théorie énoncée dans la *Gazette*.

Pour le procédé employé, laissons la parole à M. Hopmann lui-même, qui a bien voulu nous écrire à ce sujet une lettre fort intéressante :

« Depuis des années, le Rembrandt était couvert d'une couche épaisse de vernis, dont le temps avait rompu la cohésion moléculaire; le vernis était devenu terne et craquelé, rude et opaque sur presque toute la surface. Cette rudesse et cette opacité avaient tellement augmenté dans ces dernières années, qu'il était parfaitement impossible d'entrevoir même la beauté caractéristique du tableau, de sorte que quelques personnes pensaient qu'il était urgent de le dévernir tout à fait.

« Cependant cela n'était pas absolument nécessaire. Il suffisait de rendre le vernis transparent jusqu'à la couche des couleurs, et c'est cette opération que j'ai faite de la manière suivante. Aux endroits les plus rudes du tableau, où le vernis était à peu près réduit en poudre par le temps, je l'ai rendu un peu plus uni en le frottant du bout des doigts; après avoir frotté encore du bout des doigts toute la surface jusqu'à ce qu'elle devînt un peu mate, j'ai frotté tout le tableau avec un

peu de baume Copahu, après quoi je l'ai déposé à terre, la peinture en haut. Là-dessus j'ai placé à l'envers un vase rectangulaire en bois, de la forme et des dimensions du tableau, et d'une hauteur de 15 centimètres, dont le fond était doublé deux fois d'une toile absorbante que j'ai arrosée sur toute sa surface d'alcool absolu à 90 degrés, de façon à ce que pas une goutte ne tombât sur la peinture. Le tableau est resté exposé aux vapeurs d'alcool pendant vingt minutes; au moment où j'ai ôté le baquet, la peinture s'est montrée *plus belle que personne de la génération vivante ne l'a jamais pu voir*. Le vernis est devenu transparent jusqu'à la couche des couleurs; tout se voit distinctement à présent, et une quantité de petites crevasses du vernis sont disparues tout à fait; toutes les parties du tableau paraissent plus claires, et l'aspect total est si imposant qu'il n'y aura plus personne qui demande l'ablation du vernis auquel le tableau doit ses tons chauds et harmonieux. Hommage à l'homme dont j'ai pratiqué la méthode pendant vingt ans avec le meilleur succès, au chimiste savant, au professeur Max von Pettenkoper, de Munich, *qui n'est ni artiste ni connaisseur d'art*. C'est pour cela que je considérerais comme un grand avantage pour la conservation de nos chefs-d'œuvre, que les commissions et les directions des musées s'adjoignissent deux physiciens, l'un pour les recherches microscopiques, l'autre pour les questions qui regardent la chimie. La conservation des tableaux est d'une nature scientifique. Aux artistes et connaisseurs d'art le jugement des choses qui concernent l'esthétique, par exemple, quand il s'agit de savoir si pour embellir l'aspect d'un tableau un dévernissage est nécessaire ou s'il vaudrait mieux n'enlever que les couches superficielles du vernis, etc. Au restaurateur et aux physiciens l'indication des moyens de restaurer et de conserver les tableaux. »

Ces dernières considérations me paraissent tellement justes, que j'ai cru devoir les reproduire tout au long.

Quant au résultat du nettoyage, il a obtenu une approbation unanime. Le *Nieuwe Courant* de Rotterdam dit : « Bien que la lumière, à cause du temps couvert, ne fût pas favorable, nous avons été frappé par l'étonnante amélioration que l'ouvrage a subie, par l'éclatante lumière qu'il répand, et par la puissance du coloris dont il brille; de même les ombres et les parties droite et gauche du haut du tableau sont devenues plus lumineuses. Avant le nettoyage, personne n'avait jamais vu le tableau ainsi, et c'est maintenant pour la première fois qu'on le voit, aussi frais qu'il pouvait être quand il est venu au monde. » D'après le *Spectator* de La Haye, « le changement le plus surprenant consiste en ce que le fond, qui formait autrefois une masse obscure, laisse voir toute sorte de détails que l'on soupçonnait à peine auparavant ». Enfin M. Meyer Junior, dont nous avons eu occasion de citer dans la *Gazette* l'excellent travail sur les *Tableaux des gardes civiques*, nous écrit : « Le tableau est rajeuni, rafraîchi; il a gagné en clarté et en profondeur... Deux passements (sur les quatre de la copie de Londres) sont devenus visibles sur la poitrine de l'homme qui écarte de la main la carabine du tireur. »

Donc, au point de vue de la lumière, unanimité enthousiaste. Tout le monde se demande aujourd'hui comment ce rajeunissement si nécessaire a pu tarder si longtemps. Mais le changement a-t-il été aussi marqué dans la couleur? La lettre de M. Hopmann fait supposer que non. Toutefois ce changement a été sensible. M. Bredius, dans une lettre, après avoir dit que « le tableau a énormément gagné et que tout y est devenu plus transparent », ajoute qu' « on y voit des nuances,

des teintes, des couleurs qu'on n'avait jamais vues auparavant ». Ce renseignement, quoique précieux, était un peu trop général à mon gré Ne pouvant en ce moment même partir pour Amsterdam, j'ai prié quelqu'un de noter sur place, avec autant de précision que possible, la couleur de certains objets qui sont comme des points de repère dans le tableau; et la personne à qui j'ai demandé ces renseignements est précisément M. Meyer, que je savais être sinon un adversaire, du moins un ami très froid des idées exprimées dans la *Gazette* sur la véritable couleur du tableau caché sous le vernis.

Des renseignements de M. Meyer il résulte que sur certains points le vernis a été trop peu aminci pour que la couleur des objets ait fortement varié; la robe jaune clair de la petite fille semble avoir été absolument respectée; dans le costume du lieutenant (que la copie de Londres et l'aquarelle de M. de Graeff van Polsbrock reproduisent blanc et jaune), il semble que le jaune citron antérieur au nettoyage se soit divisé, sur les diverses parties du costume, en jaune clair, jaune vif, jaune foncé. En d'autres points du tableau, peut-être les moins empâtés, le « frottement du bout du doigt » dont parle M. Hopmann a diminué d'une façon suffisante l'épaisseur du vernis : la collerette du sergent noir qui étend le bras horizontalement, près du tambour, était d'un gris jaunâtre clair, elle est aujourd'hui « d'un blanc de neige », nous écrit M. Meyer; la plume du chapeau de l'homme rouge du premier plan était d'un ton brique sale, d'où le rose avait presque absolument disparu, elle est aujourd'hui « rose, tirant un peu sur l'orange »; les bandes foncées du drapeau étaient d'un brun verdâtre ou d'un vert brunâtre qui se perdait tellement dans le fond du tableau, que presque tous les graveurs avaient ignoré l'existence de la bande de gauche, celle qui est coupée par le cadre; eh bien! aujourd'hui elles sont « vert-bleu ou bleu-vert, comme on veut, ou selon que la lumière tombe ». Enfin, derrière la fillette à la robe jaune clair, la seconde fillette avait autrefois une robe vert jaune et, par endroits, vert brun clair; et une collerette d'un gris jaunâtre sale; aujourd'hui elle a une robe bleu ciel et une collerette blanche ».

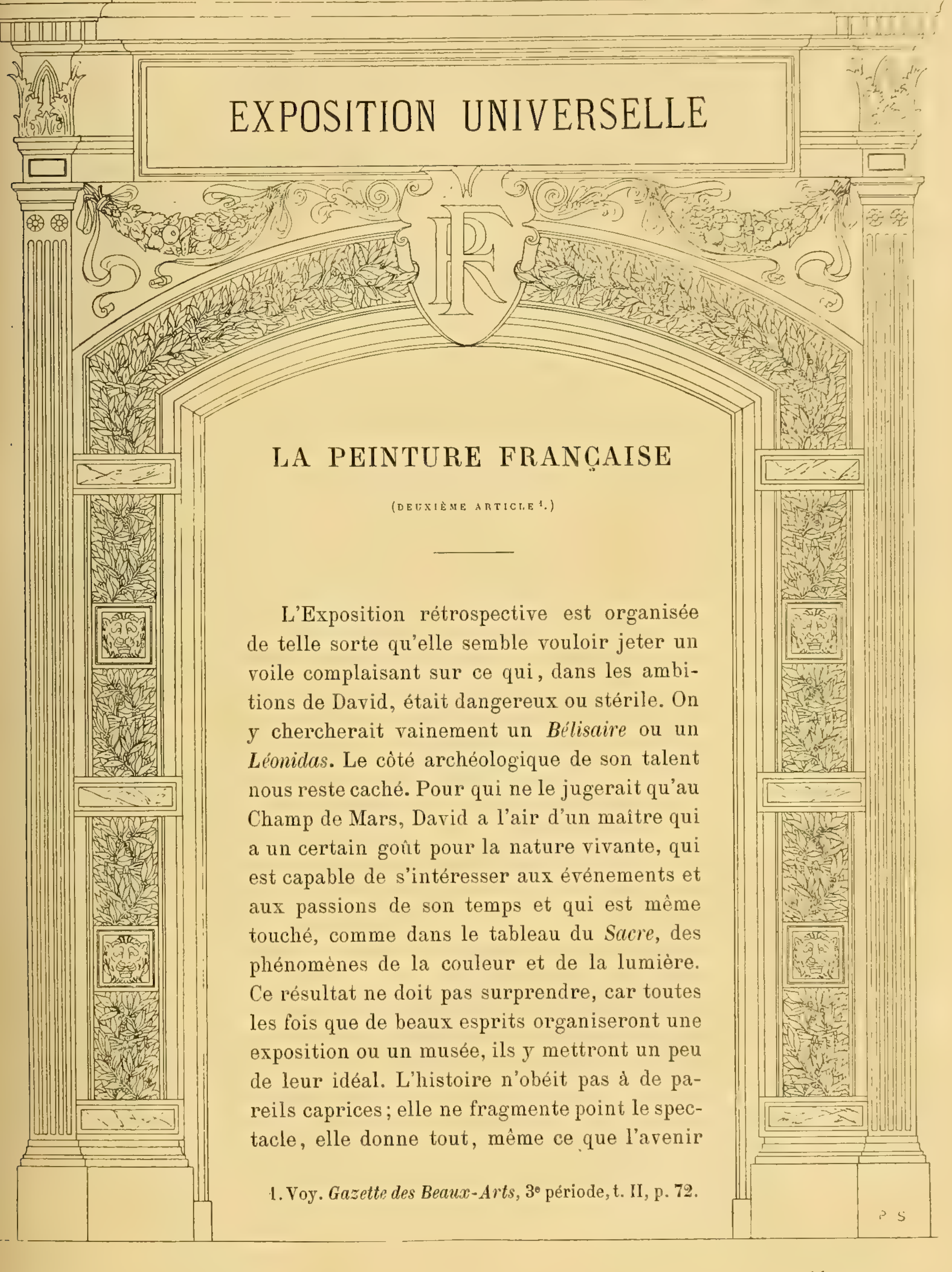
En résumé, de l'aveu même de M. Hopmann, la quantité de vernis enlevée par le frottement du doigt a été très faible, et pourtant cela a été suffisant pour faire reparaître une partie des couleurs dont l'existence sous le vernis avait été prédite depuis plusieurs années par la *Gazette des Beaux-Arts*. Serait-il vraiment très audacieux de penser que, si on avait poussé le dévernissage un peu plus loin, le tableau d'Amsterdam se serait encore un peu plus rapproché de la copie de Londres et de ce qu'il était en sortant de l'atelier de Rembrandt?

La transformation subie par le tableau peut donc se traduire en quelques mots. Il y a six semaines, la *Ronde de nuit* était un effet de soleil clair, caché sous une vitre brune, épaisse et très sale; elle est aujourd'hui un effet de soleil clair, caché sous une vitre moins brune, moins épaisse et parfaitement transparente; et je suis sûr de traduire la pensée de la *Gazette* en ajoutant que M. Obreen, directeur du Musée, et M. Hopmann méritent, pour cette transformation effectuée, les remerciements du monde artistique.

E. DURAND-GRÉVILLE.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMP. CHARAIRE ET FILS



LA PEINTURE FRANÇAISE

(DEUXIÈME ARTICLE[1].)

L'Exposition rétrospective est organisée de telle sorte qu'elle semble vouloir jeter un voile complaisant sur ce qui, dans les ambitions de David, était dangereux ou stérile. On y chercherait vainement un *Bélisaire* ou un *Léonidas*. Le côté archéologique de son talent nous reste caché. Pour qui ne le jugerait qu'au Champ de Mars, David a l'air d'un maître qui a un certain goût pour la nature vivante, qui est capable de s'intéresser aux événements et aux passions de son temps et qui est même touché, comme dans le tableau du *Sacre*, des phénomènes de la couleur et de la lumière. Ce résultat ne doit pas surprendre, car toutes les fois que de beaux esprits organiseront une exposition ou un musée, ils y mettront un peu de leur idéal. L'histoire n'obéit pas à de pareils caprices; elle ne fragmente point le spectacle, elle donne tout, même ce que l'avenir

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. II, p. 72.

condamnera. Et il faut croire, en effet, que le vice d'un système où l'archaïsme était érigé en dogme apparut de bonne heure aux yeux des contemporains de David, puisque, sans parler de Prud'hon, qui prit la parole au nom de la grâce dédaignée, des protestations surgirent du milieu même du groupe que le maître austère essayait d'enrégimenter sous sa discipline. C'est par les siens que David fut combattu.

Gros était son élève et il lui a toujours été dévoué. Il est bon de le savoir par les textes, car les œuvres n'avouent qu'à demi cette filiation. Auprès des gréco-romains de David, les personnages que Gros met en scène ont l'air d'appartenir à un autre monde et ils parlent un langage qui, plus d'une fois, dut surprendre le chef d'école. Il travaille aussi sur le mode héroïque, mais il donne à ses figures une modernité qui intéresse l'histoire : il met dans son art le germe des révoltes futures. Dès l'origine, le groupe qui allait se reconstituer en église sur les ruines de l'ancienne Académie royale n'accueillit Gros qu'avec une certaine défiance : il fut même traité en suspect : en 1792, à vingt et un ans, il prend part au concours pour le prix de Rome et il est battu par un rival insipide. Gros a cependant vu l'Italie et il y a même fait, au temps de sa jeunesse, un assez long séjour. Bonaparte l'avait pris sous sa protection, et l'armée française, qu'il suivit en qualité d'inspecteur aux revues, lui donna des spectacles plus vivants que ceux que David ressuscitait à grands renforts de textes. C'est pendant la campagne d'Italie que Gros commença à avoir une vision un peu nette de son idéal et comprit la poésie des sujets modernes. Comme peintre, il put corriger d'après un bon maître les leçons qu'il avait reçues de David. Ce maître, c'est Rubens qu'il étudia passionnément à Gênes où les hasards de la guerre le conduisirent plusieurs fois. Si l'originalité de Prud'hon consiste à avoir rêvé devant Léonard et Corrège, celle de Gros réside en ce point qu'il lui a été donné de contempler Rubens à une époque où le maître d'Anvers n'était guère moins démodé que les grands Italiens.

Les organisateurs de l'Exposition n'ont pas voulu démeubler le Louvre : ils ont laissé au Musée les belles pages héroïques de Gros, les *Pestiférés de Jaffa* (1804) et le *Champ de bataille d'Eylau* (1808) ; mais avec les galeries de Versailles, ils ne se croyaient pas astreints à la même discrétion, et ils y ont pris deux œuvres significatives, le portrait du général Fournier-Sarlovèse et le *Départ de Louis XVIII dans la nuit du 20 mars 1815*. Le portrait de Fournier-Sarlovèse est

assez peu connu, ou du moins on ne lui a jamais rendu la justice qu'il mérite. Cette peinture n'est pas datée, mais elle a figuré au Salon de 1812. Gros y fait allusion à la belle crânerie que le vaillant Périgourdin avait montrée lors de l'expédition d'Espagne. Ce bout de papier qui traîne à terre et qu'il vient de jeter avec mépris, c'est la sommation qui lui a été adressée alors qu'il défendait Lugo : le personnage a considéré cette invitation comme une injure et il a bien l'attitude d'un soldat résolu à défendre jusqu'au bout la place dont il a la garde. Quant à la peinture, elle est extraordinaire, et, si l'on songe à la date, elle a quelque chose de paradoxal. Ce portrait aurait dû donner à réfléchir à David et à ses amis. En effet, il est très coloré, l'uniforme militaire ayant fourni de beaux tons harmonieux dont l'artiste a tiré profit et dont il a encore exalté l'éclat par la sobriété du paysage environnant, qui est indiqué plutôt qu'écrit. En outre, la peinture présente, dans les carnations, une superbe fleur de vitalité et de lumière. On y reconnaît, avec la différence des temps, le pinceau d'un maître qui a étudié Rubens et qui l'a compris : on y trouve aussi des fraîcheurs de coloration qui font songer à ce que prépare l'École anglaise ; car ici, Gros est fort en avance sur son époque. Cette belle toile est digne du Louvre, où Gros — on n'a jamais su pourquoi — n'est pas représenté comme portraitiste.

Le *Départ de Louis XVIII* est conçu dans un autre sentiment. C'est véritablement une page d'histoire dont la signification est à la fois intime et solennelle. La scène représentée est dans toutes les mémoires. Napoléon a quitté l'île d'Elbe : il marche sur Paris et déjà il est à Fontainebleau. Il faut se hâter. Dans la nuit du 19 au 20 mars, Louis XVIII abandonne les Tuileries. Accompagné de quelques fidèles et de ses officiers de service, il sort de son appartement et rencontre sur le seuil des gardes nationaux auxquels il fait ses adieux. Des lumières discrètes éclairent vaguement les corridors et les escaliers, et le détail et l'ensemble disent bien qu'il s'agit d'un drame. L'effet pittoresque s'accentue par un certain parti pris de réalité historique où se montrent le courage de Gros et l'énergie de sa protestation contre le style de David. En 1815, Louis XVIII avait soixante ans, mais un embonpoint précoce et maladif l'avait envahi, et le personnage, trop court sur ses grosses jambes, avait moins les élégantes désinvoltures d'un Apollon lanceur de flèches que les lourdeurs et les gonflements d'un hydropique, se dirigeant vers l'hôpital. Avec cela, la tête de lettré et de conteur, le profil bourbonnien que Michaud a si bien gravé sur les pièces de cinq francs et l'amère tristesse d'un

roi chassé par un revenant dont la situation, au point de vue monarchique, est des plus incorrectes. Gros, qui avait toutes les audaces, s'est attaqué résolument à ce concert de difficultés; il a oublié tout ce qu'on lui avait appris de l'art antique, et, décidé à ne rien cacher, il a mis en relief l'aspect douloureux aussi bien que la note pathologique que présentait alors le royal personnage. A son retour en France, Louis XVIII put voir dans cette forte peinture le procès-verbal de sa fuite; ce beau tableau fut, en effet, exposé au Salon de 1817. Ce n'est pas là le premier éveil de l'art moderne, car, à cette date, le jeune Géricault s'était déjà révélé par des œuvres significatives, mais c'est, parmi les créations du temps, une des plus éloquentes, une de celles où l'inquiétude des choses nouvelles s'affirme avec le plus de décision. Dans tous les cas, c'est le démenti le plus caractérisé qui ait, en pleine gloire de David, été adressé au maître réactionnaire. Des conséquences d'une importance capitale étaient en germe dans de pareilles œuvres, et c'est là, en effet, — et dans le portrait, — que doit être cherché le génie de Gros, qui n'a jamais traité de sujets antiques qu'à son corps défendant, et qui a tant aimé la couleur, la vérité et la vie.

Géricault appartient à une autre génération. Né en 1791, il a vingt ans de moins que Gros. Bien qu'il n'ait pas été son élève, il l'a continué, ou du moins il l'aurait pu faire, s'il avait vécu. Nul nom n'est plus digne de respect, que celui de ce jeune homme qui passa comme un éclair dans notre ciel. Même pour ceux qui n'ont pas connu ces temps lointains, le deuil semble encore nouveau quand on songe que Géricault n'avait pas beaucoup plus de trente-deux ans lorsqu'il est mort au commencement de 1824. Il s'était formé dans l'atelier d'un professeur fort sage, Pierre Guérin, à qui il inspirait une certaine terreur. Comme tous les maîtres des grandes époques, il eut du talent de fort bonne heure. Son début reste mémorable. En 1812, Géricault a vingt et un ans et il expose au Salon le portrait équestre de M. Dieudonné, lieutenant des guides de l'Empereur. C'est le célèbre tableau qu'on appelle inexactement l'*Officier de chasseurs*, et dont le Louvre a été autorisé à se dessaisir au profit de l'Exposition du Champ de Mars. Cette peinture, que David n'avait pas prévue, était un événement. Gros se trouvait tout à coup confirmé, sinon dépassé, par un débutant qui avait comme lui le génie du mouvement héroïque et qui montrait dans sa peinture un goût décidé pour les grandes silhouettes sculpturales. L'œuvre venait cependant d'un esprit qui n'avait pas eu le temps de mûrir et d'un talent dont l'ins-



L'OFFICIER DE CHASSEURS, PAR GÉRICAULT

(Fac-simile de la lithographie de Le Roux, d'après la variante du Louvre.)

truction était encore incomplète. Mais, tout en travaillant chez Guérin, avant d'avoir vu l'Italie qu'il ne connut qu'en 1817, Géricault avait découvert le chemin du Louvre ; il y faisait des copies ; il étudiait même Rubens, au grand regret de son maître qui le voyait avec effroi s'aventurer vers les sentiers douteux. Géricault avait, en effet, entre autres ambitions, celle de ramener l'École vers la technique savante qui consiste à corser la peinture et à peindre largement dans des pâtes généreuses. A ce point de vue, il est vraiment le collaborateur de Gros dans l'entreprise poursuivie contre le procédé mince de David et de ses adhérents. Chez le maître glorieux et chez le nouveau venu, les visées étaient les mêmes et elles sont bien contemporaines, puisque le portrait de Fournier Sarlovèse a figuré au Salon de 1812 non loin du *Lieutenant de guides*. Mais ce n'est pas seulement par la fermeté de l'exécution que ce dernier tableau est intéressant : il révèle aussi un certain goût pour la couleur; la recherche pourtant est plus instinctive que scientifique, et l'on ne sait pas exactement ce que Géricault serait devenu comme coloriste. La vérité, c'est qu'il ne semble pas avoir poursuivi cette étude spéciale et que, de ce côté, il s'arrêta à moitié chemin. Dans le *Cuirassier blessé*, du Salon de 1814, — ce tableau est resté au Louvre, — la recherche du sentiment douloureux a conduit l'artiste à incliner vers les tons foncés, et, plus tard, dans le *Radeau de la Méduse*, exposé en 1819, il crut que le drame ne peut s'exprimer que par des notes sombres et il abusa des bruns, au point d'économiser, sinon de supprimer la mer qui jouait cependant le principal rôle dans le poème et dont les bleus profonds pouvaient lui fournir les éléments d'un contraste tragique. Mais les grandes découvertes ne se produisent que successivement et lorsque l'heure est venue. Géricault a connu Delacroix, le Delacroix embryonnaire de 1822 : il a peint beaucoup trop tôt le *Radeau de la Méduse*.

Géricault avait toujours aimé les chevaux. Dès 1808, lors du court séjour qu'il fit dans l'atelier de Carle Vernet, il s'était intéressé à la cavalerie et il commença, presque enfant, la série d'études qu'il poursuivit jusqu'à sa mort. Pendant son voyage à Rome, sa préoccupation constante était de reproduire sur la toile un spectacle qui l'avait beaucoup frappé, la *Course des chevaux libres*. Sans parler des dessins que conservent les amateurs privilégiés, sans parler du tableau qui a reparu l'autre jour à la vente de M. Secrétan, il reste bien des traces de cette passion de Géricault pour le cheval. On se dispute aujourd'hui ses études, celles qu'il a faites en plein air, dans

la rue ou à l'écurie. Une des plus belles est celle qui est connue dans la curiosité sous le titre les *Croupes*, et dont le propriétaire actuel est M. Bischoffsheim. On peut la voir à l'Exposition. Cette étude, divisée en bandes transversales, représente des chevaux qui, la tête tournée vers le râtelier, sont vus par la croupe. Pour la sûreté du travail, le beau maniement du pinceau, pour le dévouement absolu à la vérité vivante, cette simple étude vaut les tableaux les plus parfaits. On ne se console pas à la pensée que l'ardent chercheur qui avait réuni tant de documents graphiques est mort au moment où il allait utiliser ces richesses.

Charlet n'a pas l'envergure de Géricault; mais il est bien son contemporain. Il n'a qu'un an de plus que lui. Dès le début, il laissa paraître des instincts militaires qui ne purent que se développer dans l'atelier de Gros où il entra en 1817. Nul n'a sacrifié moins que lui au style gréco-romain. La beauté des formes lui importait peu et il a bien souvent exprimé sa pensée dans un langage des plus vulgaires. Je dois avouer que, parmi les hommes de notre génération, plusieurs ont refusé longtemps de croire à Charlet; mais ils furent appelés à réfléchir et peut-être à modifier leur sentiment quand ils surent qu'Eugène Delacroix professait pour son talent la plus grande estime. On doit regretter que l'infatigable dessinateur se soit dispersé en feuilles légères, croquis de toutes sortes, lithographies, aquarelles. Ce sont là sans doute des formes d'art qui peuvent arriver à l'éloquence, — Raffet l'a bien prouvé, — mais au point de vue des collections publiques elles n'ont pas le caractère solennel et la tenue définitive de la peinture à l'huile. Les tableaux de Charlet sont assez rares. Les organisateurs de l'Exposition ont pu, non sans peine, en réunir quelques-uns. Le *Général républicain passant au galop à la tête de ses troupes* (collection de Mme Moreau-Nélaton) est une peinture pleine de mouvement et donne une bonne idée de la verve que Charlet pouvait mettre au service de son pinceau; malheureusement, la tête du général est d'une vulgarité désespérante et il n'était ni utile, ni exact, de faire croire que les soldats de la République obéissaient à des chefs d'une laideur aussi basse, et, disons le mot, aussi canaille. Nous avons là un type mémorable de la trivialité où Charlet s'est si souvent complu. Nous ne pouvions donc l'accepter sans réserve. Ce *Général républicain* reste pour nous le modèle de la peinture désagréable.

Heureusement, quand Charlet a intéressé son cœur à ses récits militaires, il a été fort, et même dramatique. Deux de ses composi-

tions sont significatives sur ce point : le petit *Waterloo* de M. Auguste Cain et l'*Épisode de la retraite de Russie*, du Musée de Lyon. Ce tableau, le plus important et le plus sérieux qui soit sorti de la main de Charlet, est celui du Salon de 1836. Alfred de Musset en a parlé avec admiration : il y voit un « ouvrage de la plus haute portée »; ce n'est pas un épisode, écrit-il, mais « tout un poème ». Et il explique fort bien que Charlet, habile à résumer un funèbre spectacle, a voulu exprimer la misère collective de l'armée traînant dans les plaines neigeuses son infortune sans remède. Pour lui, l'artiste a peint « le désespoir dans le désert ». Avec son ciel sinistre et son horizon désolé, ce tableau donne en effet l'impresion d'une immense calamité, et bien que l'action du temps en ait modifié l'aspect, on comprend quelle émotion il a dû produire en 1836, au moment où Gros venait de mourir, et où l'École pouvait se croire condamnée aux frivoles anecdotes d'Horace Vernet. Il devenait dès lors manifeste que Charlet n'était pas seulement le dessinateur amusé des grognards et des enfants de troupe; on comprit que, comme peintre, il avait la notion des grandes scènes douloureuses; et, en effet, la *Retraite de Russie* est une page tragique. Il était sorti de l'atelier de Gros un souffle généreux dont l'influence paraissait devoir persister et grandir.

Au milieu de ces protestations réitérées contre les doctrines de David, au moment où un rêve d'affranchissement agite tous les cœurs, quel fut le rôle d'Ingres? Peut-être le moment n'est-il pas venu encore d'aborder cette figure mystérieuse que quelques-uns de nos amis ont divinisée et que, pour notre part, nous n'avons jamais bien comprise. Au point de vue des réalités historiques, Ingres est un élève de David; il entre chez lui en 1796 et il travaille avec d'autant plus d'assiduité que les événements du monde extérieur n'ont aucune prise sur son âme. Delécluze, qui l'a vu à l'atelier du maître, raconte qu'une personnalité précoce se révélait chez le disciple, fort soumis en apparence, mais secrètement troublé. Son prix de Rome, conservé à l'École des Beaux-Arts, et qu'il eût été curieux d'exposer, donne la note de son talent en 1801, et les tableaux de sa jeunesse prouvent bien que s'il avait comme David des préoccupations archaïques, Ingres ne cherchait pas tout à fait ce que cherchait le prétendu réformateur de l'École. Quand il alla en Italie, il étudia des œuvres que son maître faisait profession d'ignorer. Bien qu'on ait beaucoup écrit sur Ingres, je ne vois pas que le mot définitif ait été dit sur les origines de ce talent qui resta toujours singulier. Il y aurait là, pour un esprit ingénieux et libre, le sujet d'une belle analyse. Quant à moi, je me

récuse. Pour disséquer, il faut croire, et la foi m'a toujours manqué.

Au Champ de Mars, Ingres est représenté par plusieurs ouvrages importants : quelques-uns datent de sa jeunesse et montrent qu'il a été un élève indiscipliné, ce qu'on ne saurait lui reprocher d'ailleurs, car David était loin de répondre à toutes les espérances qu'il avait



LA PRISE DE CONSTANTINE, PAR HORACE VERNET.

(Musée de Versailles. — Exposition universelle de 1889.)

inspirées. Le portrait de Napoléon Ier dut produire un étrange effet lorsqu'il parut au Salon de 1806. Avec sa tête exsangue et morte et le lourd fatras des oripeaux qui l'enveloppent, l'empereur évoque l'idée d'une image pseudo-byzantine : c'est une « médaille gothique », disait l'auteur du *Pausanias français*. La *Belle Zélie*, du Musée de Rouen, est aussi de 1806. La recherche systématique de l'étrangeté est visible dans ce portrait qu'anime une certaine séduction bizarre. D'après le catalogue de Bellier de la Chavignerie, le tableau de *Jupiter et Thétis*,

du Musée d'Aix, serait de 1811. Cette peinture implique un effort rétrospectif des plus curieux. Le principe en est probablement emprunté à la décoration d'un vase grec. Le dieu, chevelu et barbu à outrance, est assis immobile sur son trône : Thétis, qui a quelque chose à lui demander, s'agenouille à demi devant lui ; suppliante, elle renverse sa tête en arrière, elle lève en l'air son bras nu et, avec une familiarité respectueuse, elle caresse de ses doigts effilés la barbe divine. Nul doute qu'il n'y ait une recherche d'élégance dans la longue ligne décrite par le bras élevé de Thétis, son épaule et son dos. Mais une raideur singulière et qui semble voulue, paralyse les intentions de l'artiste, et sa grâce reste hétéroclite. L'œuvre conserve toutefois un attrait inexpliqué et une sorte de barbarie savoureuse. Le talent d'Ingres a traversé une période éginétique.

Ici une vaste lacune se produit à l'Exposition. Dans la biographie du maître, cet hiatus n'existe pas : il est rempli par le *Vœu de Louis XIII*, l'*Odalisque*, l'*Apothéose d'Homère* et bien d'autres œuvres fameuses. Ces pages, dont on peut regretter l'absence, correspondent à l'évolution italienne d'Ingres qui, comme David, était un adorateur du passé, mais qui croyait que le remède aux infirmités modernes devait être demandé, non à l'imitation du bas-relief latin, mais à l'étude des maîtres du XVIe siècle, et de Raphaël plus que tout autre. Sur cette période intéressante, l'Exposition garde le silence. Elle ne reprend Ingres qu'avec le *Saint Symphorien*, exposé au Salon de 1834 et fort discuté, comme on le sait par les témoignages du temps. On a fait venir de la cathédrale d'Autun cette peinture qui a provoqué tant de disputes, et à propos de laquelle le combat pourrait recommencer, si l'esprit de tolérance et peut-être la lassitude ne nous avaient pas conduits au désarmement universel. Le *Saint Symphorien* est évidemment une toile fort ambitieuse, et l'artiste semble avoir voulu y présenter un résumé de son savoir.

Le tableau ayant reparu à l'Exposition internationale de 1855, Théophile Gautier en a parlé avec enthousiasme [1]. A ses yeux, l'œuvre « semble indiquer une certaine préoccupation de Michel-Ange. M. Ingres s'est dit sans doute : ce n'est pas assez d'avoir la composition simple, la forme correcte, le contour précis ; il faut montrer que l'on est capable de ces outrances anatomiques tant admirées, qui amènent les muscles à la peau et font de l'homme vivant un écorché d'amphithéâtre ; et il a rassemblé dans son tableau

1. Les *Beaux-Arts en Europe* (1855), I, p. 147.

tous les tours de force de dessin imaginables : depuis le *Jugement dernier* de la Sixtine, on n'a rien vu de si savant, de si fort, de si robuste. C'est le *nec plus ultra* du style et de l'art. »

N'en déplaise au maître écrivain, on aura de la peine à trouver dans le *Saint Symphorien*, où s'accumule tant de science, un modèle de composition. Le système auquel Ingres a eu recours, c'est l'entassement : tous les personnages sont serrés les uns contre les autres. Le peintre semble avoir voulu leur interdire la liberté des attitudes et les figer, *ne varietur*, dans le mouvement qu'ils ont adopté. Le tableau est absolument fermé et sans air. C'est une réunion de morceaux choisis et étouffant dans un huis clos absolu. Les pantomimes sont violentes, les musculatures ronflent avec excès, l'exagération est partout. Sans doute, la figure du saint, levant les bras et se précipitant vers le martyre, est animée par un généreux élan ; comme l'a dit Gustave Planche, il y a, dans son visage extatique, « la conscience du ciel qui s'ouvre » ; de tous les personnages qu'Ingres a mis en scène pendant sa longue existence, celui-là est le plus passionné et le plus expressif ; mais, dans l'ensemble, ce tableau est confus, sans émotion et sans lumière. L'avenir s'étonnera de l'intérêt excessif que nos pères ont attaché à cette composition, œuvre d'un italianisme mal digéré.

Ils n'avaient donc pas tout à fait tort ceux qui, en présence des peintures d'Ingres, ne reconnaissaient pas le clair génie de la France et qui, ayant protesté dès l'origine, sont restés jusqu'à la fin sur la défensive. Le procès n'est pas jugé. Sauf dans quelques portraits qui, malgré leur sécheresse un peu coupante, résument une vie intense et s'inscrivent dans la mémoire par un frappant caractère, Ingres n'est vraiment pas le maître du pinceau. Nul ne fut moins peintre. Il ne retrouve les qualités qui le recommandent à l'histoire que dans ses dessins au crayon, dont on peut voir dans une salle voisine une collection merveilleuse. Ici, on rencontre de vrais trésors, des créations d'une vitalité étrange et d'un goût suprême. Il ne nous appartient pas d'apprécier ces crayonnages familiers ou héroïques ; mais nous devions les signaler en passant, car ils démontrent qu'Ingres, si systématique en apparence, a profondément aimé la nature vivante et ils assurent à son nom une immortalité dont ses tableaux seraient impuissants à lui garantir le bénéfice.

Les maîtres dont nous venons de parler sont ceux qui, sous le premier Empire, sous la Restauration, sous Louis-Philippe, ont dévoué leur vie au culte du grand art et essayé de résoudre le problème que 1789 avait posé. D'autres, qui n'avaient pas la même envergure,

ont combattu à côté d'eux et, quoique dépourvus de génie, ils ont tenu une grande place dans la faveur publique, volontiers indulgente pour les gens d'esprit. Nos enfants ne le croiront peut-être pas; mais Horace Vernet a été adoré. C'est, en somme, un assez mauvais peintre : un principe de vulgarité était en lui et il n'a rien fait pour le combattre; il ignore toute poésie; il n'a connu ni la couleur, ni la lumière et ses peintures, où triomphe la prose banale, n'ont jamais passionné les délicats qui n'y trouvaient ni le sentiment, ni une véritable recherche d'art.

Au temps de notre jeunesse, Horace Vernet, très applaudi par la foule, était assez mal coté chez les amoureux du lyrisme : Gustave Planche a souvent parlé de lui avec dédain. « Je hais cet homme », disait brutalement Baudelaire en 1846, et pour beaucoup d'entre nous, Vernet n'avait pas d'autre valeur que celle d'un feuilletoniste, ce qui était alors un mot amer.

Et cependant cet improvisateur, qui faisait de tout excepté de la peinture, a pu, en des jours heureux, peindre des scènes militaires qui avaient un cachet bien moderne et qui, avec les années, sont presque devenues des pages d'histoire. Sa manière est celle d'un greffier sans enthousiasme; il prend des notes rapides et parvient à dresser un procès-verbal suffisamment exact dans un style terre à terre et à qui tout coup d'aile est interdit. Mais ces qualités de sténographe ne sont pas toujours à dédaigner et Horace Vernet en a fait un bon usage dans le récit de nos campagnes africaines. Pour le représenter au Champ de Mars, on a emprunté à Versailles le meilleur de ses tableaux algériens, la *Prise de Constantine*, qui date de 1839. Au point de vue de l'art, il y aurait fort à dire : aucune générosité dans la facture, aucune vaillance dans la recherche du pittoresque ou du style. C'est propre et bourgeois comme un extrait du *Moniteur*. Mais le récit est clair et bien mené. On se rend compte de l'effort que nos troupes ont dû faire pour escalader ces hauteurs, on voit les périls que nos soldats ont bravés et la belle crânerie de ces fantassins qu'aucune difficulté n'épouvante. A l'examiner par le détail, l'exécution est très sommaire et se joue dans l'à-peu près ; mais si ce tableau sent l'improvisation, il a pourtant de l'ensemble et de la tenue. La foule des grimpeurs est animée d'un véritable élan : c'est assurément de la prose, mais elle est bien française et ne doit rien à personne.

L'art dont nous venons de voir un exemple, c'est l'art qui fut à la mode sous Louis-Philippe et dont les productions, terriblement

mélangées, emplissent les galeries historiques de Versailles. Des juges indulgents ont pensé que le mouvement de cette époque ne serait pas complètement représenté si l'on n'ajoutait pas aux œuvres d'Horace Vernet quelques pages de son contemporain François Joseph Heim, né à Belfort en 1787, mort en 1865. L'Exposition aurait peut-être pu se passer du concours de cet excellent homme. Le Musée de la Comédie française a prêté la *Lecture faite par Andrieux*. C'est l'œuvre d'un vieillard au pinceau fatigué. Versailles a envoyé deux toiles que le feu roi devait aimer beaucoup, car elles lui rappelaient son avènement au trône : dans l'une on voit la Chambre des députés présentant à Louis-Philippe l'acte qui l'invite à prendre le pouvoir royal; dans l'autre, dont le style n'est pas meilleur, une délégation de la Chambre des pairs remplit le même office auprès du nouveau souverain.

Ces peintures, curieuses par les portraits qu'elles réunissent, sont d'une extrême faiblesse : l'exécution en est très hâtive et présente dans les visages quelque chose d'innocemment caricatural. Heim a fait des tableaux plus sérieux, des dessins surtout. On en trouvera quelques-uns dans la salle voisine, notamment un portrait de Sosthène de la Rochefoucault, qui a beaucoup de physionomie.

Léon Cogniet a été mieux traité que Heim. Nous avons au Champ de Mars le tableau qui est peut-être son chef-d'œuvre, *Saint Étienne portant des secours à une famille pauvre*. Ce tableau vient de l'église Saint-Nicolas-des-Champs; il a été exposé au Salon de 1827 et il est bien connu. Cogniet, élève de Guérin et grand prix de Rome en 1817, fut un instant une des espérances de l'école. Il n'était pas un classique endurci, il avait connu Géricault, il traitait des sujets patriotiques et s'intéressait volontiers aux choses nouvelles. L'idée que la couleur pouvait être recherchée ne le révoltait nullement. Le *Saint Étienne* est curieux à ce point de vue. C'est un tableau construit avec des tons marrons, des pourpres rompus et des jaunes qui font vraiment très bon ménage. L'œuvre a d'ailleurs un caractère sérieux et recueilli. Cogniet a toujours cru à la sagesse; il a fait de bons portraits et il a formé d'excellents élèves. Sa vie s'est prolongée jusqu'à la fin de 1880, et, au lendemain de sa mort, la *Gazette* lui a consacré une notice spéciale. Elle a dit alors quelle estime méritait ce maître modéré qui, au moment où les écoles étaient en lutte, a été un agent de conciliation.

François Bouchot, dont on parle si peu, avait peut-être des dons meilleurs; il aurait vraisemblablement joué un rôle important si une

mort prématurée ne l'eût enlevé à ses travaux. Né en 1800, il entre chez Gros en 1818, il obtient le prix de Rome en 1823, il expose à partir de 1824, il peint des portraits pour Versailles et il meurt en 1842 au moment où l'on commence à s'occuper de lui. Comme tout le monde, il a aimé les mythologies, mais son aptitude véritable, c'était l'histoire. Son œuvre principale, les *Funérailles de Marceau*, est au Musée de Chartres et elle lui fait grand honneur. Le nom de Bouchot est cependant presque ignoré. L'exposition du Champ de Mars donnera à ce loyal artiste un regain de célébrité. On a emprunté aux galeries de Versailles, où les visiteurs distraits le regardent à peine, un tableau, le *Dix-huit brumaire*, qui obtient un vif succès. Il faisait déjà un très bon effet au Salon de 1840, mais on l'avait perdu de vue et en l'étudiant à l'exposition rétrospective, on s'imagine faire une découverte. C'est la loi : ce qui est oublié est toujours nouveau.

La scène représentée est celle où le conseil des Cinq-Cents, réuni dans l'orangerie de Saint-Cloud, le 10 novembre 1799, est dispersé par quelques grenadiers commandés par le général Bonaparte et où son frère Lucien prononce la dissolution de l'assemblée. Des résistances se produisirent, car la force fit ce jour-là un sanglant outrage à la justice et si les poignards d'Aréna et de Destrem avaient jusqu'au bout suivi leur pensée, l'aigle impériale était écrasée dans l'œuf. La composition est violente; les têtes sont expressives, le drame est partout. Gustave Planche, qui était de fort méchante humeur au printemps de 1840, n'a pas compris ce qu'il y avait dans ce tableau. Il reproche à Bouchot d'avoir étalé sur la toile une multitude de manteaux rouges. Cette couleur, que réclamait l'exactitude historique, domine en effet dans la peinture, mais l'artiste en a tiré un bon parti; il a sagement rompu les tons et l'ensemble n'a rien de brutal et de voyant. La mimique des personnages indignés et furieux, la pâleur des coupables effrayés de leur audacieuse entreprise, la passion qui crispe les gestes, le sentiment de l'injure faite au droit légal, tout est raconté d'un pinceau viril et sans emphase. Les têtes sont d'ailleurs très bien peintes. Quelques-uns se demandent si ce tableau, qui se morfond à Versailles, ne devrait pas rester au Louvre.

Bouchot n'est cependant qu'un homme secondaire et il n'a pas les qualités des grands inventeurs. Il a eu l'estime de certains sages qui se tenaient à l'écart dans la bataille romantique et la foule n'a jamais entendu sa voix discrète. En ce temps où la peinture était mal connue et où la séduction littéraire du sujet emportait tout, le

succès, peu légitime, mais réel, appartenait au sentimental Paul Delaroche. C'est une gloire bien déchue. Néanmoins, on a jugé que ce lettré devait être représenté à l'exposition du centenaire et l'on a fait venir du Musée de Nîmes un tableau jadis fameux, *Cromwell devant le cercueil de Charles Ier*. Cette peinture, dédiée aux âmes sensibles, fut un des événements du Salon de 1831. On n'a jamais bien su si l'idée était absurde ou ingénieuse de figurer le Lord Protecteur ouvrant la boîte funéraire où repose le cadavre du roi décapité. Il est vraisemblable que Cromwell était fort occupé ce jour-là et qu'il avait bien d'autres affaires en tête. Planche a jugé avec des malices qui sont des coups de massue ce tableau à base mélodramatique. Ce qui y manque le plus, c'est la peinture : du reste, toutes les œuvres de Delaroche sont marquées du même cachet : on est accablé par la pauvreté de l'exécution, et c'est une terrible question que celle de savoir pourquoi cet homme d'esprit s'est fait peintre.

Ces œuvres ambitieuses et froides se produisaient au moment où la France brûlait de toutes les fièvres. La situation intellectuelle était admirable, et partout on pouvait saluer un réveil. Des maîtres ressuscitaient l'histoire ; un souffle vivifiant rajeunissait le théâtre ; le chœur des poètes avait commencé sa chanson tour à tour triomphante ou douloureuse; les nobles monuments de l'architecture nationale étaient étudiés et compris, la sculpture elle-même se débarrassait des bandelettes hiératiques dont le réseau l'avait si longtemps retenue captive. Pour exprimer les inquiétudes nouvelles et pour dire nos espoirs, il fallait un peintre. Gros vieillissait, il était perdu pour l'art comme le montre son triste *Diomède* du Musée de Toulouse; Géricault, qui nous eût été d'un si grand secours et qui avait si brillamment indiqué le chemin, était mort en 1824; mais il avait pu d'une voix mourante donner quelques conseils à Delacroix, et c'est en effet ce jeune homme qui fut le héros des batailles commencées et le principal agent de la délivrance.

Tout semble dire que Delacroix ne retrouvera pas au Champ de Mars le triomphe éclatant qu'il remporta à l'Exposition universelle de 1855 lorsque son œuvre presque tout entière s'étala aux yeux du public avec le luxe d'une décoration magnifique et passionnée. Le Louvre, Lille, Lyon, Rouen, Toulouse ont gardé leurs trésors et nous ne pouvons montrer que quelques morceaux, fragments détachés du vaste poème où se sont condensées tant d'angoisses et tant de joies. Toutes ces œuvres sont connues, et il en est peu dont nous n'ayons eu l'occasion de parler, soit à propos des expositions antérieures, soit

au moment où elles parurent dans les ventes fameuses. Toutefois, il y a çà et là quelques notes à prendre. L'*Aveugle mendiant*, prêté par M. Bischoffsheim, c'est Delacroix à l'école : on doit y voir une étude académique, telles que celles qu'on faisait dans l'atelier de Guérin, chez qui Delacroix a travaillé avec Géricault : cette étude, déjà très souple et très lumineuse dans les carnations nues, dut inspirer au sévère professeur les plus belles espérances. Depuis lors, Delacroix a changé de manière, il a déployé l'étendard des révoltes intelligentes, mais il est resté le beau peintre qu'il promettait. Car, ce point doit être remarqué : bien qu'il ait été autant et même plus que son contemporain Paul Delaroche, un bel esprit de tempérament littéraire, un lecteur assidu des historiens et des poètes, il n'a jamais méconnu les possibilités et les conditions de son art spécial et il a toujours fait de la peinture. C'est en ce sens qu'il se rattache aux maîtres vénérés et qu'il les rappelle. Le *Meurtre de l'évêque de Liège*, où la couleur éclate dans la pénombre d'une salle éclairée çà et là de lueurs sinistres, a une chaleur rembranesque, sans parler d'une maëstria d'exécution qui égale celle des plus libres virtuoses; le *Sardanapale*, dont nous avons ici une répétition réduite (à M. Bellino) est l'œuvre juvénile encore, d'un peintre ami des carnations blondes et fleuries, qui connaît Rubens et qui revient d'Angleterre; la *Lady Macbeth* errant une lampe à la main sous les voûtes de son château qu'habitent l'insomnie et le remords est, pour la lumière et pour la mimique, une peinture poignante et bien digne du poète qui l'inspira. Ce tableau, que Théophile Gautier avait pu suspendre à son mur — les critiques étaient heureux dans ce temps-là — appartient aujourd'hui à M. Tabourier, dont la collection, trop peu connue, renferme tant de morceaux précieux. Le *Boissy d'Anglas à la Convention* est le tableau de la vente Saunier, que nous avions rêvé pour le Louvre, et qui fut acheté par le Musée de Bordeaux. Nous avons parlé plusieurs fois de cette composition où la rumeur populaire rugit dans le clair-obscur, où la verve du pinceau prête aux figures une agitation tragique. A côté de cette peinture et de quelques autres que je supprime, mais que je n'oublie pas, voici des lions et des tigres, car Delacroix a été un animalier merveilleux, un véritable frère de Barye. Il faut citer encore deux ou trois chefs-d'œuvre : l'*Hamlet tuant Polonius*, de la collection de M. Chéramy ; l'esquisse de l'*Éducation d'Achille* que Delacroix légua par son testament à Francis Petit et qui appartient aujourd'hui à M. Herz, enfin le *Christ endormi dans la barque*, de la galerie de M. Barbedienne, un des tableaux où Delacroix a dit avec

la certitude de la science, que la couleur peut être le véhicule de l'émotion et du drame. Ces œuvres, et d'autres encore que le visiteur trouvera tout seul, car elles parlent très haut dans le Musée du



LE DIX-HUIT BRUMAIRE, PAR BOUCHOT.

(Musée de Versailles. — Exposition universelle de 1889.)

Champ de Mars, ces œuvres sont la gloire d'une école et la justification des tendresses passionnées et toujours vivantes que les hommes de la génération qui s'en va avaient vouées à Eugène Delacroix. Nous l'aimions parce qu'il parlait en notre nom, parce qu'il disait en un magnifique langage les inquiétudes et les aspirations dont notre

cœur était gonflé. Si nous enregistrons ces émotions romantiques, c'est qu'elles font partie de l'histoire intellectuelle de ce siècle; mais nous ne saurions contraindre les nouveaux venus à les partager dans toute leur intensité. Le temps fait son œuvre autour de nous : le spectacle, en bonne justice, devrait rester le même et aussi l'effet qu'il produit sur ceux qui le contemplent; mais les spectateurs se renouvellent, apportant un idéal modifié et parfois contraire. Nos opinions sont celles d'un contemporain et d'un témoin : elles ne lient pas l'avenir. Elle peut perdre de son parfum, la fleur que nous avons aimée en notre jeunesse. Les œuvres d'art sont soumises à cette loi fatale. Tout est provisoire et fugitif : il est imprudent et inutile d'ailleurs de vouloir apporter une restriction au droit des âmes changées.

PAUL MANTZ.

(*La suite prochainement.*)





ODALISQUES AU BAIN

[illegible]

[illegible]

[illegible] des Beaux-Arts.

EXPOSITION RÉTROSPECTIVE DES DESSINS

1789-1889

(DEUXIÈME ARTICLE[1].)



Tous ces élèves de David, et tous ces peintres militaires de la Révolution nous ont entraîné bien par delà Prud'hon ; il nous faut revenir en arrière, car c'est à lui qu'il appartient de nous remettre au cœur un peu de poésie sereine. Au Musée de Dijon l'on a emprunté, dans un bon sentiment, deux dessins de Devosge, son maître. Il semble que sans Devosge point d'explication de Prud'hon, et celui-ci tient dans notre Exposition une place assez capitale pour que son maître y parlât près de lui. Les deux cadres de Devosge sont importants ; ils n'ont point tout le caractère que moi, tout le premier, j'attendais de son rôle : ces deux compositions mythologiques sont assez sèches et d'un faire précieux, mais pauvre et sans vigueur, les formes allongées, le lavis timide. Ce n'est point là le dessin large et carré qu'on trouve dans ses élèves, dans Prud'hon comme plus tard dans Rude. Après tout, ces fondateurs d'écoles de dessin, Descamps à Rouen, Devosge à Dijon, même Bachelier à Paris, n'étaient pas tenus à être des artistes supérieurs; il leur suffisait d'un don particulier d'enseignement et de goût, fort indépendant de l'exercice personnel de leur art; et c'est ce don qui a fait leur valeur et notre estime. — L'on comprend d'ailleurs que dans

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXVIII, 3e période, p. 353, et t. II, 3e période, p. 40.

l'Exposition qui nous occupe, l'on n'ait rien négligé pour honorer Prud'hon, même en conviant son maître, puisque avec raison les trois artistes dont cette Exposition est la fête sont Prud'hon, Ingres et J.-Fr. Millet. Ils y sont bien représentés, et groupés, chacun, en un bel ensemble, isolés sur le panneau dont ils sont les rois, enfin de façon digne d'eux.

Que deviendrions-nous, grand Dieu! si l'obligeance de M. Marcille manquait à nos Expositions rétrospectives? Il en est la providence, le grenier d'abondance. Dès qu'il s'agit de l'École française, de Chardin, de Prud'hon, de Géricault, c'est toujours là qu'il faut frapper, et toujours la porte se trouve ouverte d'avance, tant cet excellent homme est, aux jours des grandes batailles où doit triompher notre École, le meilleur des patriotes. En 1879, il avait, à lui seul, prêté sept dessins de Prud'hon ; cette fois-ci, il en fournit quatorze au Champ de Mars. Je cite à tort et à travers : son pastel de l'Amour, que les lecteurs de la *Gazette* connaissent par un dessin de Français ; — le précieux bijou de la femme nue suspendue à un arbre par les poignets, près de l'autel de Mars, et que l'on connaît, je crois, sous le titre de la *Délivrance d'Anzia;* — le *Coup de patte du chat*, délicieux modelé de ce groupe enfantin, exposé en 79, et à l'occasion duquel je rappelais qu'une répétition du même dessin se voyait au Musée de Montpellier ; — l'*Innocence et l'Amour*, premier crayonnage et tout d'emportement pour le groupe de jeunes amoureux luttant debout, dont il a tiré, en le poussant d'exécution, l'une de ses compositions gravées; — la *Femme de Putiphar voulant retenir Joseph*, ce dessin d'une si caressante et ardente passion, et que je préfère sensiblement à celui appartenant à M. Tabourier, œuvre de plus grand format et d'un fini trop parfait, où se refroidit la câlinerie voluptueuse de l'amoureuse de Joseph.

Toujours du même cabinet Marcille : — Cinq groupes de *Muses;* — l'*Émulation donnant l'essor à l'Étude*, fragment pour la peinture du Louvre; — la *Constitution française : la Sagesse unit la Loi avec la Liberté*, grand dessin très terminé pour la gravure officielle connue; — une fillette nue assise, la tête appuyée sur sa main droite; — la *Famille malheureuse*, page bien poignante, pleine du sentiment douloureux de ses dernières années, et qu'il a reproduit lui-même par la lithographie, — et la charmante frise de la *Vendange;* — et la première pensée de l'*Entrevue des trois Empereurs* (car ce pauvre Prud'hon, lui qui avait vécu et nous fait vivre encore dans le doux rêve de la mythologie et de l'allégorie, n'a pu échapper, lui aussi, à la peinture historique et à la glorification de la grande image); — et cette étude

superbe de premier jet pour la *Justice divine poursuivant le crime*, prêtée par M. Bonnat; — et ce cadre offert par M. le Conservateur du Musée de Châteauroux où sont réunies les figures élégantes de la décoration tant cherchée des *Saisons*; — et jusqu'à cette jolie frise prêtée par M. J. Ferry, de petits génies aux ailes de papillons, et qui dansent en s'accompagnant d'instruments de musique; — enfin l'ingénieux modèle de carte pour l'Opéra, portant la marque de M. de la Salle, et où l'on voit, en haut, une tête rayonnante d'Apollon, en bas les attributs de la musique, à gauche, sur un piédestal, une muse jouant de la lyre, à droite une bacchante dansant en agitant ses cymbales. — Avouez donc que les Prud'hon ne manquent pas à la fête. Ils sont peut-être moins nombreux, d'un choix moins raffiné qu'en 1879, où les plus étonnants de l'œuvre du maître s'étaient donné rendez-vous; mais le panneau n'en est pas moins merveilleux, et rappelle bien toutes les faces, poétiques, tendres, charmeresses et mélancoliques de l'un des plus beaux génies de la France.

A peine quittons-nous Prud'hon, ce Prud'hon qui nous a fait une oasis si rafraîchissante et si douce, et si noble, et si inattendue au milieu des sécheresses académiques de son temps, que déjà les petits maîtres ne cessent de nous poursuivre à nouveau de leurs coquetteries. Le plus attrayant de ceux-là, Debucourt, dont notre époque est si friande, a dû beaucoup dessiner et colorier, et cependant ses dessins sont fort rares chez nos amateurs. Le sujet de celui que nous voyons ici exposé sous le titre de « le Baiser volé » amusait évidemment son auteur, puisque dans le catalogue Paignon-Dijonval nous trouvons une gouache ainsi décrite : « Une femme assise près d'un poêle dont elle ouvre la porte; la fumée en sort et lui fait fermer les yeux; pendant ce temps un jeune homme embrasse la fille de cette femme. » Même sujet et même dimension; nous avons certainement affaire, en cette vive et claire pochade digne de Frago, et reproduite par les soins de M. de Goncourt, à la première pensée ou à un rappel de la gouache cataloguée par Bénard en 1810. — Notre Exposition, outre ce dessin, a eu la chance heureuse de mettre la main sur un autre Debucourt, prêté par M. Lacroix; il représente les travaux pour la fête de la Fédération du Champ de Mars, en 1790, et je le crois fort bien de lui; il est léger, coquet, curieux d'entrain; la plume, lavée par endroits d'encre de Chine, manque toutefois un peu de consistance; les petites femmes jouant de la brouette au milieu d'abbés et de gardes-françaises et de jolis garçons folâtrant, sont gentilles, finettes, gaies, riant de bon cœur. Ces deux dessins donneront-ils

à eux seuls une suffisante opinion de l'étonnant petit peintre de mœurs auquel nous devons la merveille de la *Promenade du Palais-Royal?* — Le comte Greffulhe a bien prêté, de son côté, une aquarelle importante d'une fête de village attribuée à Debucourt; mais, malgré la gaieté de la scène et la gentillesse des personnages, je ne me tiens pas pour sûr de l'artiste. Je ne dis pas que ce soit là du Swebach, non; cependant, pour l'allongé des figurines et une certaine raideur de la plume, je trouve que cela est plus près de Swebach que de Debucourt.

Grand Dieu! que de Boilly, que de Boilly dans cet entre-bâillement des deux siècles! Dix-sept Boilly remplissent à eux seuls l'un des grands panneaux, plus d'espace que Prud'hon, et presque autant que M. Ingres! Le plus intéressant, le seul intéressant représente une scène populaire de *Distribution de lait en 93*. Une vieille laitière remplit les pots des pauvres femmes et enfants qui entourent sa charrette; lavis très franc et libre, rappelant les larges teintes du pinceau à encre de Chine de Greuze. Joignez à celui-là la *Surprise*, prêtée par M. Lacroix, où une jeune femme tient debout sur un banc un petit garçon effrayé. Ce Boilly-là est bon à voir; il est du plus joli faire particulier de l'artiste, avec son estompage rehaussé de blanc, ses étoffes soyeuses, ses expressions rieuses et calmes. Ajoutez-y, si vous y tenez, le cadre, dans cette même manière habituelle, d'un enfant porté par sa jeune sœur et faisant signe à un épagneul qui saute de joie; — passe encore pour cette feuille où il a réuni la famille Impériale en une scène gracieuse, où l'Empereur s'amuse à regarder son neveu traînant une longue épée. — Mais que me veulent toutes ces facéties de la *Vaccine ou le préjugé vaincu*, ou la *Craniologie*, ou les leçons de dessin, ou de musique, ou ces grimaces de têtes d'hommes à lunettes ou de joueurs ridicules, ou ces scènes de brigands mélodramatiques? Moi qui ai connu jadis l'aimable fils de ce très habile homme, j'affirme que M. Julien Boilly, si respectueux qu'il fût de la mémoire de son père, et justement à cause de ce profond respect, lui eût fait là, en cette délicate occurrence, une place plus mesurée et plus choisie, et se fût gardé de fournir un trop nombreux appoint. — Je m'en veux à moi-même de mon humeur grognonne, mais en vérité, ne vous semble-t-il pas que, pour représenter un temps où le caractère extérieur de notre École fut la grandeur et la sévérité, voilà bien du Directoire, si près de la Convention, si près surtout du Consulat et de l'Empire? Et vous verrez que de sitôt nous n'en sortirons point.

Je me souviens que quand, vers 1845, nous rencontrions aux Salons les paysages de celui que nous appelions le père Bidault, avec leurs feuillés menus et pâlots, leurs troncs bien polis, leurs horizons gris vert d'eau, nous nous attroupions pour pâmer de rire, et quand l'un de nous observait que c'était là l'homme qui, chaque an, faisait repousser d'enthousiasme par le jury les paysages de Th. Rousseau, alors c'étaient des hurlements d'indignation et de malédiction. Eh bien! quand mourut ce père Bidault, l'on vit passer à sa vente des études peintes par lui au temps de sa jeunesse et qui étaient aussi sincères, aussi naïves, aussi légères de touche et plus aptes à préparer de sérieuses compositions que les études de ceux qui les bafouaient de mon temps. Vous en pouvez juger par les échantillons du Louvre. De même pour Demarne, quel paysagiste à petites figures fut plus populaire que Demarne, de 1783 à 1827? C'était, semblait-il, le dernier des héritiers de Téniers et de Berghem, et des plus charmants Hollando-Flamands qui avaient rempli le XVII[e] et le XVIII[e] siècle, et ce qu'on voit de lui en certains bons endroits, au Musée de Cherbourg, par exemple, ne dément point ce renom; il apportait au milieu de ces immenses toiles aux ambitions classiques et empesées, une douce et riante impression de nature, où le soleil ne manquait pas, ni les épisodes égayants, avec un certain arrangement de la vie mi-rustique, mi-citadine de son époque, et pour les apprêts de ses tableaux, on peut dire que ses études de paysagiste, croquis à la plume et lavis, coins de buissons, groupes d'arbres avec éclaircies, ont été innombrables. Impossible d'ailleurs d'y méconnaître le goût traditionnel, le procédé séculaire de son pays d'origine; c'est un Flamand ou plutôt un Hollandais naturalisé Français, par l'esprit de composition et l'ingéniosité de mode et de mœurs de sa seconde patrie.

Nos plus vieux amateurs se souviennent seuls de Demarne; ce fut cependant un autre naturaliste que les Valenciennes et les Michalon de son temps. Taunay avait autant d'agrément que lui, mais combien moins vrai et plus factice dans son expression de la nature vivante et verdoyante! Voyez cette étude à l'aquarelle d'une allée de bouleaux. Lequel de nos peintres d'aujourd'hui, j'entends ceux qui ont fait l'honneur de notre étonnante génération de paysagistes, aurait pris plus de plaisir amoureux à pénétrer jusqu'au vif dans la grâce et la sève de ces arbres élégants, à traduire si juste le ton particulier de ces troncs blancs à reflets bleuâtres, à modeler leurs formes élancées et leurs rameaux balancés?

En ce même temps-là, travaillaient dans la banlieue de Paris deux artistes plus naïfs que Demarne, deux paysagistes plus naturellement rustiques, et qui furent peut-être, sans s'en douter, plus voisins que lui des vrais Hollandais, de Ruysdael et d'Hobbema, c'étaient Lazare Bruandet et Michel. Je regrette que notre Exposition ne nous donne rien à voir des études recueillies par Michel autour de la butte Montmartre. Quant à Bruandet, M. Marmottan a prêté une gouache datée de 1797 et qui nous fait assez bien connaître la manière de traduire la végétation vert bleuâtre, légère et un peu mince, du bois de Boulogne, aux allées mal tracées, tel que les cavaliers de Swebach y galopaient en leurs jours d'élégance.

Le joli petit peintre que ce Taunay! Souvenez-vous de ses tableaux aux tons gais et harmonieux.

Le dessin qui le représente ici montre un bon curé venant réprimander des jeunes filles et des jeunes gars; il en veut surtout à une fillette grimpée sur un arbre et qu'un garçon aide à descendre; au premier plan à gauche, un âne et un ânon. Mine de plomb et sépia; ce n'est qu'un souffle, mais doux, frais et aimable. — M. Lacroix a sorti de son cabinet un autre Taunay, une aquarelle de « fête champêtre en Italie », et les reflets dorés du soleil italien convenaient à merveille à la palette de celui qui ira chercher le soleil jusqu'au Brésil. Le feuillé de ses arbres me gêne bien un peu; d'ordinaire, Taunay, au moins en peinture, procède par plans plus simples; mais il a tant voyagé!

Voulez-vous mon vrai sentiment? La représentation de cette école qui résulte de l'ensemble des documents ici réunis, n'en est pas la juste image, en ce qui regarde les trente premières années du siècle qu'il s'agit de faire connaître. Il y manque l'élément grave, même l'antipode de cet amusant que seul vous nous faites pailleter ici. Va pour ces très élégantes figures de jeune femme de Gérard, soit de profil, soit assises et retournées dans une attitude nonchalante, telles que sa belle Récamier, reproduite par la *Gazette;* la tournure et la pose en sont bien d'un peintre d'histoire, portraitiste à ses meilleures heures; mais encore un coup le pompeux y manque; et j'y trouverais plus de ressemblance, et ma conscience serait plus tranquille, si j'y rencontrais plus souvent du poncif, voire de l'ennuyeux, comme sont ces études au pastel par Girodet de personnages officiels pour le tableau de l'*Empereur recevant les clefs de Vienne.* Votre lacune est, hélas! trop marquée. Que pesaient, de 1790 à 1820, dans l'enthousiasme public de nos Salons, vos Boilly et vos Swebach et même vos

Taunay, devant les toiles gigantesques et théâtrales des élèves et des arrière-élèves de David? Je le répète, la faute en est certainement à un certain vide des portefeuilles d'amateurs ; mais ce vide au Champ de Mars il faut le combler par l'imagination ; autrement l'histoire de notre École y manquerait de justesse.

Depuis l'Exposition posthume de M. Ingres, nous n'avons point, que je sache, vu côte à côte, si ce n'est au Louvre, depuis le legs Coutan, un plus bel étalage de portraits et de compositions du maître. Ce panneau des Ingres est le triomphe du grand dessinateur français ; il est aussi quelque peu le triomphe de M. Bonnat, le possesseur fier, à bon droit, de dix-sept de ces merveilles. Plusieurs sont ignorées des amateurs, étant venues chez Bonnat par les routes les plus diverses et souvent les plus écartées. On peut dire que ces 17 morceaux appartiennent quasi tous aux plus belles époques de l'artiste; et le plus curieux à coup sûr est celui qui nous montre Ingres peignant sous une grande voûte de palais romain (serait-ce point au Quirinal où j'ai encore vu, en 1841, la grande toile marouflée?) son *Romulus vainqueur d'Acron*. Le petit homme est là assis devant le coin à droite de son vaste tableau ; très grande aquarelle qui fournirait une illustration bien personnelle à l'une des pages de son histoire de jeunesse. — Très belle étude, et très serrée, de jeune combattant étendu mort, pour ce même *Romulus;* mouvements cherchés en double attitude pour les bras ; — étude de l'Enfant Jésus pour le *Vœu de Louis XIII*, jadis donnée à Tauzia par le bon M. de la Salle, et acquise dernièrement par Bonnat ; — autre étude superbe pour *Roger et Angélique*, — et draperie de saint Jean, pour le *Christ remettant les clefs à saint Pierre;* on dirait, pour la force et la simplicité, d'une grisaille italienne du XVe siècle ; — des chevaux venus tout droit du Parthénon pour l'*Apothéose de Napoléon* à l'Hôtel de Ville ; — mais avant tout, cette étude d'une beauté terrible, l'une des plus magistrales qu'il ait jamais pu tracer, aussi puissante et violente que les plus tourmentés Michel-Ange, le licteur au torse énorme et qui se tourne au premier plan du *Saint Symphorien;* de la même qualité non moins superbe, les draperies de l'autre licteur de droite. Ces deux feuilles sont, je l'avoue, du plus beau de la série. — Mais ne croyez pas que les compositions manquent : c'est l'*Entrée de Charles V à Paris;* c'est le *Philippe V donnant la toison d'or au maréchal de Berwick*, et vous en connaissez les tableaux ; le franc croquis à la plume lavé d'encre, de la collection Bonnat, est, soit dit en passant, bien supérieur à l'autre composition plus complète mais trop finie, à

l'aquarelle, qui est là près à un rang plus élevé. — C'est une aquarelle sur papier pelure, comme le *Virgile*-Reiset, de l'*Odalisque au bain*, la fameuse *baigneuse* du Louvre, vue de dos, assise dans une salle de bain dont le second plan est peuplé d'odalisques nues et prenant leur goûter, tandis que l'une d'elles danse au son d'un tambour de basque que frappe une négresse. C'est là un dessin d'arrière-saison (il est daté de 1864), un peu froid de pinceau mais très caressé et si curieux par son complément de figures accessoires, que la *Gazette* a cru devoir le reproduire ici. M'est avis qu'il a dû garnir ce fonds avec les figures et groupes divers d'odalisques dont il avait rêvé, de très ancienne date, de composer un tableau, projet qui aboutit en ses dernières années à la toile exécutée pour le prince Napoléon, et dont celui-ci ne tarda pas à se séparer. — Et tout cela n'est rien à côté du choix que possède là Bonnat de ces petits portraits, à la mine de plomb, merveilles de l'art, que l'on connaît sous le nom de crayons de M. Ingres : M. et Mme Cavendish-Benting, datés de *Rome 1816*, celle-ci, avec sa folle coiffure de toque à panache, et si Anglaise dans sa grimace de blonde maniérée, et ses modes prétentieuses de voyage, observées de plus haut par un œil impassible d'artiste, amoureux de toute nouveauté délicate à traduire. — Deux ans avant (*Rome 1814*), il dessinait d'après Mme Chauvin, femme d'un paysagiste fort renommé à Rome en ce temps-là, et en démêlant dans sa fine tête un caractère quasi indien, l'un de ses plus séduisants crayonnages, perle de la série Bonnat; d'autres Ingres sont aussi raffinés d'outil, nul n'a été plus légèrement ni plus sûrement caressé que celui-là. — Et l'image de son mari n'est pas indigne d'un tel voisinage; vous le voyez ici, de la meilleure pointe lui aussi, un excellent portrait de confrère, chapeau sur la tête, les yeux vifs et bouche souriante, tenant un carnet de la main gauche, assis et drapé dans son carrick. — Ce n'est point pour médire de cet autre étonnant crayon de femme, Mme Besnard, debout sur la terrasse de la Trinité des Monts, auréolée d'une large capote et avec son ombrelle rabattue sur son bras. Ingres, qui la dessina à Rome en 1819, lui a donné cette bouche en cœur qu'on retrouve souvent en ses portraits de femme; figure aussi étudiée en sa singularité que celle de Mme Cavendish, par un homme qui, pour son propre plaisir, n'a pu se priver du moindre détail des palmes d'une écharpe indienne. — Ajoutez ce Thévenin, daté de Rome, 1816, dont la tête est à la fois si irrégulièrement et si savamment construite et si parlante, et les vêtements entre-bâillés et rejetés si librement. — Enfin cette petite tête de

l'homme à favoris coupés ras, figure de chat, si finement modelée et ébouriffée, signée *Ingres à Rome, 1814*, et qu'avait possédée Lehmann. — Et ce lot extraordinaire, sorti de chez Bonnat, s'est grossi, chemin faisant, par des prêts de nombreux amateurs; de là le grand dessin de l'*Apothéose d'Homère*, je parle de la dernière forme que le grand maître vieillissant avait donnée à sa chère conception du Louvre, en y ajoutant nombre de personnages nouveaux, et où il avait fait entrer toutes les idoles de sa pensée. — De là l'*Odalisque* assise et jouant de la mandoline, signée *Ingres, Rome, 1839*, et prêtée par un amateur de Versailles, figure extrêmement finie comme une porcelaine Jacquotot, mais aussi très savamment modelée, et qu'il a reportée dans la composition de l'odalisque étendue et se tordant. — Et la composition complète de l'*Apothéose de Napoléon* pour l'Hôtel de Ville de Paris; — et la tête de la *Vierge à l'Hostie;* — et ce portrait d'Alaux, signé *Ingres, 1818, Rome*, et prêté par M. Rouart; ah! le joli crayon, joie et orgueil d'une famille, et si ressemblant qu'il me rappelle encore le brave homme, en large chapeau, du temps des jurys de 1852, et qui avait été directeur de l'Académie de France à Rome; — et le portrait de « M. Poublon, homme d'affaires de la maison de Berwick d'Albe », dessiné à Rome en 1817, sans doute à l'époque du tableau de Philippe V. — Et ces deux excellentes et si avenantes figures de bonnes dames, dont il s'est appliqué à exprimer la douceur si naturelle et le sourire d'honnêtes femmes; et la signature fait entrevoir pour l'avenir tout un poème de fidélité, de protection et de reconnaissance : *Ingres à son ami monsieur Balze, 1828*. — Le petit portrait d'une jeune femme à la bonne figure ronde et souriante, en costume italien, collier de perles au cou, et sur lequel je lis : « Ingres à sa bonne sœur, » ne crie pas si fort le nom du grand artiste; mais il en est un qui me paraît fort douteux: c'est le portrait de la femme à turban. La signature ne me semble pas incontestable, le maniement du crayon noir encore bien moins.

Entre les peintures qui ont fait de M. Ingres l'un des maîtres dominateurs de notre école et lui assurent l'une des trois ou quatre plus hautes places dans l'histoire de l'art français, entre ses peintures, dis-je, et ses dessins, ces petits portraits de la mine de plomb, son gagne-pain de Rome et de Florence, on en est à se demander aujourd'hui si ceux-ci ne lui seront pas dans l'avenir un titre plus étonnant au renom très mérité du plus grand dessinateur de notre siècle. Dans les études dessinées par lui pour les compositions qui ont fait sa gloire, on trouve une telle énergie, une recherche de

trait tantôt si vigoureuse, et tantôt si fine et si délicate et toujours passionnée, que la palette ne saurait que refroidir de telles prises de corps de cet étonnant génie avec la nature. Chez lui cette lutte est tellement personnelle que, malgré son omnipotente influence sur ses élèves, il n'a pu la leur souffler tout entière. Ses plus fervents, ses plus fidèles, ceux à qui il a le mieux montré en quelles empreintes de ses pas ils devaient poser leurs pieds pour avancer vers le beau, n'ont pu, quelle que fût leur foi profonde dans les préceptes et les procédés du maître, arriver à cette captation de la réalité par son œil et ses doigts. Flandrin, Lehmann et Amaury Duval ont pu déguster et poursuivre le secret de sa manière; ils ne l'ont pu atteindre, et Flandrin a beau garder dans ses dessins un charme attendri de peintre religieux, ses études à côté de celles de M. Ingres sont débiles et ternes, et bien que cherchant la nature de bonne foi, ne donnent idée que de son sentiment et non de ce qu'il voit. Lehmann comme dessinateur est plus près de son maître et ce qu'il crayonne vaut mieux que ce qu'il peint.

Le *Christ couronnant la Vierge*, par Hippolyte Flandrin, est un bon carton, composé avec onction, de l'une de ses plus belles peintures décoratives. Les deux figures sont dessinées très purement d'un trait de sanguine, l'impression en est pieuse et élevée, mais froide, faute d'un accent un peu plus magistral; j'ai gardé meilleur souvenir d'un dessin de la *Cène* de Saint-Séverin, que possédait son ami Timbal; mais il nous suffit ici du cadre des six dessins pour une autre *Cène*, où l'on retrouve, dans son premier germe, toute l'élévation et la dévotion de son noble esprit. Il est certain que ces peintres naturellement religieux comme Flandrin, qui par tempérament appartiennent autant à la famille du Fra Beato, de Lesueur et d'Overbeck qu'à celle de M. Ingres, ne prennent toute leur valeur que par la muraille sacrée qui les soutient et les fortifie. Ses figures acquéraient plus de fermeté et de caractère dans la frise de Saint-Vincent-de-Paul ou dans les compositions de Saint-Germain des Prés, qu'elles n'en avaient tout d'abord emprunté à la nature dans les études de ses portefeuilles. — De même pour ses portraits dessinés à l'exemple de son maître : trop de douceur et de monotonie dans le crayon, même devant ses plus chers amis comme Ambroise Thomas. Jamais un moment d'emportement dans le rendu d'un trait particulier du visage ou d'une pose expressive ou d'un pli du costume; une vue juste, toujours égale et respectable du personnage, qui donne un air de famille, de grave famille lyonnaise, à tous les gens d'honneur que lui et son frère Paul ont crayonnés.

Mais avant Hippolyte Flandrin, était sorti de l'atelier de M. Ingres, un autre Lyonnais qui devait laisser dans notre temps une trace assez personnelle, Paul Chenavard, que l'on peut juger ici par l'un de ses grands cartons, le meilleur peut-être de ceux destinés à dérouler, sur les murailles du Panthéon, « la vie de l'Humanité » et qui appartiennent maintenant au Musée de sa ville natale : *Le Triomphe romain passant au-dessus des Catacombes*. J'ai eu un rêve jadis : c'eût été de placer cette composition, si grande dans son ingéniosité, au-dessous du cul-de-four en mosaïque d'Hébert, dont Chenavard, dans le principe, avait reçu la commande; cette noble conception, synthèse du monde qui finit et du monde qui commence, étant, sous la direction de l'artiste, répétée en grisaille, eût fait un support admirable, à la demi-coupole où éclate la gloire du Dieu protecteur des Francs. — Chenavard a encore ici son œuvre de début : *Mirabeau apostrophant le marquis de Dreux-Brézé*. C'est tout ce qu'il faut pour représenter un homme qui a peut-être donné moins de son robuste cerveau à l'art qu'à la philosophie; en ce sens il fut bien inférieur à Flandrin pur artiste, et ne dépasse pas la taille d'un bon collaborateur de Lebrun, dessinateur exact mais sans raffinement. — Et puisque nous sommes dans les graves dessinateurs de cartons pour peintures murales et pour le Panthéon, je veux, sans plus attendre, noter ici, entre les plus honorables de l'Exposition, ceux que le pauvre Maillot avait exécutés avec une conscience si obstinée et si renseignée, pour sa coupole de la Légion d'honneur et pour sa chapelle de Sainte-Geneviève dont il ne lui a pas été donné de voir maroufler les derniers panneaux. — Lui-même qui était un juste et un modeste, eût cédé le pas à son plus jeune concurrent du Panthéon, à ce compatriote de Flandrin et de Chenavard, à Puvis de Chavannes. Celui-ci a prêté à l'Exposition des fragments d'un caractère superbe pour ses grandes peintures d'Amiens et de Poitiers. Rappelez-vous le morceau de la vieille fileuse avec le vieux mendiant près d'elle; rappelez-vous cet évêque avec son clergé venant bénir un guerrier à cheval que supplient de pauvres captifs accroupis auprès des chevaux; rappelez-vous ces deux hommes debout écoutant la parole d'un troisième assis; rappelez-vous le groupe des cinq forgerons. — Nous avons vu cela jadis rue Lepelletier et Puvis nous y avait été révélé à tous, par l'ampleur de la forme et le serré puissant de la nature fortement ressentie, comme un grand dessinateur, de la famille des plus fiers Florentins du XVI[e] siècle, des plus proches cousins d'André del Sarte. Aujourd'hui parmi ceux de

son siècle, il garde son grade et se maintient entre les plus hauts.

Toutefois l'on peut dire de l'influence de M. Ingres, que le foyer en était si ardent au fond du puissant et impérieux génie de ce grand artiste, qu'elle n'avait pas attendu pour se manifester la dispersion de son atelier; elle avait agi, comme malgré eux, sur des hommes jouissant déjà d'un grand renom, dès avant le *Saint Symphorien*, dès le *Vœu de Louis XIII*, alors que M. Ingres était enrégimenté, sans s'en douter, parmi les romantiques, c'est-à-dire parmi les démolisseurs du groupe classique. M. Ingres, parallèlement à son atelier personnel, a été le père et l'aïeul de l'atelier de P. Delaroche, continué par Gleyre, c'est-à-dire de la très active petite école des néo-grecs; il a été le maître de la moitié d'Ary Scheffer. Je dis la moitié, car il arriva à cet artiste distingué, déjà très tiraillé par la littérature de son Allemagne natale, et qui avait été, au sortir de l'atelier de Guérin, conquis par l'influence de Géricault et de Delacroix, de ne savoir se défendre plus tard contre l'attrait du dessin d'Ingres, appliqué par lui à des sujets d'un certain charme poétique; de là toute la seconde partie de son œuvre, qui lui mérita tant de faveur de la sentimentalité féminine dans l'aristocratie européenne. Au premier rang des ouvrages de cette catégorie se place la *Sainte Monique et le Saint Augustin*, dont nous voyons ici le crayon très terminé et daté de 1845. Le sentiment éthéré y est, surtout dans la *Sainte Monique;* mais la science du modelé que n'oublie jamais M. Ingres, même en pareils sujets mystiques, se cherche en vain dans celui-ci : les membres et les mains sont en bois.

Même accident a bouleversé la carrière d'un autre esprit inquiet, tout au moins aussi distingué par les dons les plus rares de l'intelligence, et mieux ouvert peut-être à l'art véritable qu'Ary Scheffer, je parle de Chassériau, qui, lui, avait débuté par la discipline de M. Ingres, pour se jeter bientôt dans l'effervescence passionnée de Delacroix.

Les deux portraits au crayon de Mme Chassériau sa mère, daté de 1840, et d'Alexis de Tocqueville, daté de 1844, — celui-ci assis de face, le corps un peu flottant dans sa redingote, physionomie très fine, — sentent encore à plein l'enseignement relevé du premier maître. Le carton de la *Paix*, pour cette belle peinture monumentale qu'hélas! on n'a pu sauver des ruines du palais du Conseil d'État, ce carton nous est tout du moins une manière de consolation, elle nous permet de mesurer à demi ce que fut l'homme en son dernier vol, cet homme d'une nature très personnelle quoique puisant ouvertement



LA BÉNÉDICTION DES JEUNES ÉPOUX

aux sources des deux principes opposés, sympathique à la fois aux jeunes poètes et aux jeunes peintres, et qui est demeuré l'intermédiaire étrange et mystérieux entre Delacroix et les plus raffinées intelligences de notre école nouvelle, Gustave Moreau, Delaunay, Fromentin, pour aboutir en seconde génération à cette singulière pondaison d'élèves de Cabanel que couvait Fromentin en ses dernières années, les Henry Lévy, les Humbert, les Cormon.

Moins heureux que M. Ingres, M. Heim ne figure point ici par quelqu'une de ses études de peintre d'histoire et c'est grand dommage pour le vigoureux auteur de la *Prise de Jérusalem* et de *Saint Cyr et sainte Juliette* et du *Martyre de saint Hippolyte;* mais on y retrouve, Dieu merci, trois ou quatre des très curieux petits portraits dessinés par lui en vue des tableaux commandés sous la Restauration et qui devaient représenter le *Roi distribuant des récompenses aux artistes*, une *Lecture au Théâtre-Français*, une *Séance de l'Académie française*, et le *Roi recevant les Députés et Pairs de France*. Tous les amateurs connaissent la si intéressante série de ces personnages historiques crayonnés en pied, que possède le Louvre. Quelques-uns, et non des moins habiles, étaient restés en dehors de l'acquisition du Musée, et M. Rouart a pu prêter au Champ de Mars l'étude, — au crayon noir, rehaussé de blanc, sur papier bleuâtre, comme tous ceux que nous savons, — du vicomte Sosthène de la Rochefoucauld, de M. de Caillaux, portrait bien plus ressemblant que celui peint dans le tableau des récompenses aux artistes, tous deux debout, et datés de 1826, et d'Alexandre Duval, le gros dramaturge, cou et tête de taureau, assis de profil, très bon dessin regrettable pour le Louvre, daté de 1827, et destiné au tableau de la *Lecture au Théâtre-Français*.

Pour rappeler décemment le talent plein de ressources de M. Aug. Couder, l'auteur du *Lévite d'Éphraïm* et des *États généraux*, l'on a choisi le large cadre, pullulant de petits personnages, qui représente une revue au Champ de Mars, pour la fête, j'imagine, de la Fédération.

Son aîné dans l'atelier de David, Pagnest fait encore ici meilleure figure avec son esquisse coloriée sur dessin à la plume du portrait célèbre de M. de Nanteuil-Lanorville, mais surtout avec la très belle étude au crayon noir, pour portrait de vieille femme, dont la tête seule est déjà peinte et modelée et d'une vie extraordinaire.

Les grands dessinateurs de notre siècle, ceux dont le crayon a inventé, par instinct génial, des procédés d'expression et de métier adoptés par leurs contemporains, après Prud'hon, c'est Ingres, Géricault, Delacroix, Decamps, Meissonier, Aligny et Huet, Daumier,

Gavarni, J.-F. Millet. Autour de chacun de ces noms se groupe leur famille. La famille de Géricault c'est Charlet, Léon Cogniet, Eugène Lami, Bellangé, H. Vernet, Sigalon. Delacroix vient de Géricault, mais autour de lui se rangent, comme sortis de la même souche, Ary Scheffer, L. Boulanger, les Deveria, plus tard Chassériau, plus tard Gustave Moreau. Ce Géricault est le mâle par excellence. Il a gardé de la génération qui l'a enfanté le génie épique ; s'il est rénovateur c'est par force de tempérament personnel et non par système; c'est lui le procréateur du monde nouveau, de la palette nouvelle; sa verve de jeunesse a tout transformé. En la surabondante fécondité des quelques années qu'il avait à vivre, il a entrevu et poussé jusqu'au bout tous les genres auxquels son robuste dessin et les éclats de sa coloration puissante pouvaient assurer l'avenir; et l'on peut dire que depuis 1824 tout ce qui a travaillé en dehors de M. Ingres, peintres d'histoire et de batailles, animaliers, peintres de marines, tous ont vécu de Géricault.

Nous ne pouvions manquer d'une étude pour la *Méduse*, et elle y est prêtée par Bonnat. Nul peintre n'a cherché avec plus de conscience que celui-là, et de souplesse d'imagination, les plus variées combinaisons de groupes, de mouvements et d'expressions pour les compositions qu'il avait en tête. Je ne parle pas de ses études de chevaux qu'il dessinait incessamment d'après nature et parmi lesquelles il n'avait eu qu'à puiser, pour en composer ses courses et scènes équestres. Mais pour ses vrais tableaux, Géricault procédait d'autre façon, en peintre d'histoire qu'il était, et je ne sache personne qui, depuis Poussin, ait tourné et retourné plus obstinément, en cent croquis différents, la conception première qui lui était venue de son sujet. Delacroix, à son exemple, et poussé du même instinct, a fait de même, et son crayon, à lui aussi, fut infatigable.

C'est ici que se rouvrent d'eux-mêmes les inépuisables portefeuilles de M. Eud. Marcille, et que nous apparaissent de Géricault le superbe dessin à la plume, les *Dompteurs de taureaux furieux à Rome*, très important et très vigoureux morceau qui nous montre le maître dans toute sa verve d'énergie; — et aussi la course antique des chevaux en liberté, autre feuille d'un caractère tout à fait grandiose, qui nous ramène par le souvenir aux beaux Florentins et Romains du XVIe siècle, aux plus nobles contemporains de Michel-Ange et de Raphaël, aux Polydore et aux Bandinelli. — Notons aussi le nègre à cheval suivi de ses sauvages et se précipitant sur des fusils de soldats européens; crayon noir, rehaussé de blanc, et d'une exécution un

peu brutale, connue d'ailleurs par la lithographie. — Et la marche de Silène, à la plume sur papier bistré et rehaussé de blanc; bonne bacchanale, où la plume a seulement le tort d'un peu trop parafer. — Ajoutez-y une étude à la grosse plume, qui me semble du temps du voyage de Rome, un homme nu qui en entraîne un autre, tête renversée, derrière son dos, — et, du fonds de Bonnat, l'aquarelle d'un personnage turc debout et en ample costume. — Pour un si grand metteur en branle que Géricault, pour l'intarissable qu'il était, pour le feu qu'il a allumé, peut-être n'est-ce pas tout à fait assez.

Ils étaient deux ou trois autour de Géricault, assidus dans son atelier, répétant ses lithographies, et que nous avons connus très tard parmi nous, L. Cogniet, H. Bellangé, Eug. Lami. De Léon Cogniet nous avons là le *Coup de feu* au coin d'un mur croulé, bonne aquarelle, prêtée par son élève Bonnat, et qui sent encore tout chaud le groupe des dessinateurs militaires de la suite du maître; plus, quelques compositions de batailles du temps de la Révolution. — Quant à Bellangé, il avait, plus fidèlement encore prolongé, jusqu'à la fin du second Empire, la tradition de Géricault et de Charlet, témoins les deux fort belles aquarelles, la *Charge des cuirassiers a Waterloo,* datée de 1863, et cet héroïque bataillon carré où les grognards croulent l'un sur l'autre autour du drapeau maintenu debout.

Mais le grand élève de Géricault, celui qui a doublé le génie de son maître de son propre génie, c'est Delacroix; c'est lui qui en passionnant, et en enfiévrant, même au prix d'une certaine irrégularité dans les formes, ce que le Normand, de santé si vigoureuse, avait gardé de puissamment correct par le respect d'une certaine tradition, a fait rendre à sa palette des effets de sonorité et d'harmonie, de poésie étrange et douloureuse, des gammes nouvelles de colorations expressives appliquées aux sujets de la plus haute histoire, et jusqu'au paysage, tout un monde de sensations profondes, non entrevu par le maître, sous les yeux duquel il avait peint son *Dante.*

Pour expliquer la rivalité fameuse d'admiration et d'influence qui a partagé notre siècle entre Ingres et Delacroix, la balance des œuvres exposées n'est vraiment pas assez égale. Le groupe des Delacroix serait peut-être suffisamment nombreux, mais il n'est pas très important par le choix des morceaux. Je répète donc que cette exhibition des dessins est, en principe, plutôt un *memento*, un rappel général des noms des maîtres, qu'une parfaite représentation de la valeur de chacun d'eux. Le plus important des Delacroix, c'est l'aquarelle, datée de 1836, des *Bateleurs arabes*, répétition du tableau du

Musée de Tours; puis on trouve l'aquarelle restée très brillante, gravée jadis, s'il m'en souvient, par Villot et prêtée par M. Rouart, l'Arabe assis à terre et appuyé sur son fusil dressé; puis l'aquarelle du Cromwell devant le cercueil de Charles Ier, variante à sa manière et un peu mélodramatique du tableau à succès de Delaroche; — puis celle d'un intérieur marocain où jasent quelques Arabes étendus sur leurs tapis; — le Saint Michel terrassant le Démon, pour la voûte de la chapelle des Saints-Anges, à Saint-Sulpice; — Apollon sur son quadrige, écrasant de ses traits le serpent Python, l'une des premières pensées pour la galerie d'Apollon; — trois projets de compositions pour ses peintures décoratives : une réunion de philosophes antiques, Socrate et ses élèves, Alcibiade, Aspasie et l'Amour; l'anneau de Polycrate; et le plus attrayant, à mon sens, de tous les Delacroix qui se voient là, pour un pendentif de galerie, sans doute, des couples de femmes nues luttant après le bain, formes de la beauté la plus élégante dans la manière du Primatice. — Deux sujets à la Géricault et pleins de furie, représentant, l'un un cheval arabe avec son cavalier, culbutés par un tigre qui s'est rué sur eux; l'autre la lutte d'un Arabe contre le lion qui vient de le renverser et va le dévorer. — Tous ceux-là d'un crayon très libre et tout de verve. Ajoutez-y un lion avec une lionne, dessinés d'une plume ferme et datés de 1848.

Je pensais bien que de la maison des Delaroche-Vernet sortirait, au premier appel courtois, un choix de morceaux précieux représentant les talents divers de cette dynastie d'artistes, la dernière, peut-on dire, qui se soit prolongée tout un siècle en France, où ces sortes de familles pratiquant un art héréditaire, n'étaient pas rares jadis. Celle-ci avait eu le privilège d'une popularité singulière dans toutes les classes sociales, partant à la fois de Joseph Vernet et de Moreau le Jeune, pour se croiser dans Carle Vernet, dont le fils Horace donnait sa fille à Paul Delaroche. Tous peintres ou dessinateurs de la cour et de la plus haute bourgeoisie, et dont les descendants ont pu fournir à l'Exposition qui nous occupe : le *Cosaque* de Carle Vernet; puis les deux cadres si amusants où sont réunis, dans l'un les têtes de généraux et d'officiers et de chefs arabes, dessinées par Horace pour ses fameux tableaux d'Afrique, dans l'autre des costumes militaires pour ces mêmes tableaux.

La grandeur en art s'obtient par une certaine exagération du mouvement ou des formes; au fond, c'est le même principe que la caricature. Le génie seul a le don et le sentiment inné de cette outrance et de sa mesure, il marque la distance délicate qui sépare

Gros et Géricault d'Horace Vernet; Vernet ne fit pas grand, et ne fut pas un génie; il voyait prestement et juste, sa mémoire était prodigieuse, et nul ne niera aujourd'hui, en comparant ses tableaux d'Afrique à ceux des peintres militaires qui l'ont suivi, la dose immense de talent que, grâce à sa double lignée d'artistes faciles et à sa main sûre, il avait trouvé dans son berceau.

Et enfin de Paul Delaroche, un délicieux petit médaillon à la mine de plomb montrant en effigies superposées, le profil de l'artiste, celui de sa femme et de leurs petits enfants. — Cette femme au profil si délicat, Delaroche l'avait déjà dessinée, en 1828, pour sa mère Mme H. Vernet, quand Élisabeth-Louise était jeune fille, et il avait usé de tous les crayons, voire du pastel, pour traduire cette adorable et adorée Mlle Vernet, cette blonde aux cheveux d'or et à la peau transparente, au long visage ovale, au nez droit et effilé, jolie et charmante à miracle, un ange destiné à s'envoler trop tôt. Son mari la peignit plus tard, dans l'*Hémicycle*, sous la figure de l'art chrétien; mais il l'avait dessinée là amoureusement, d'une finesse et d'une légèreté extrêmes. C'est à ne pas regarder au métier ni à l'artiste; on ne voit que le modèle, et il est idéal. — Toutefois ce procédé des divers crayons, poussé à un tel soin qu'il ressemble à du velours, comme dans le portrait de M. Gosselin, le fameux libraire du temps, n'aide pas au caractère d'un dessin. Celui-ci aurait pu tout aussi bien être crayonné par Court, non par Ingres. — Et cependant il n'est pas douteux que Ingres n'ait préoccupé Delaroche lui aussi. Delaroche, comme Scheffer et plus tard Chassériau, a eu ses tiraillements entre la couleur et le dessin. Il était élève de Gros et avait peint la *Mort d'Élisabeth*. Plus tard, ses derniers tableaux s'absorberont surtout dans la forme, et il ne faut point oublier que ses élèves, Gérôme en tête, ont été plus spécialement des dessinateurs soigneux et déliés. C'est à cet ordre nouveau de ses travaux et de son enseignement qu'appartient l'étude pour la *Martyre chrétienne*, prêtée par M. Dubufe : la sainte auréolée est renversée face contre terre; étude très serrée et scrupuleuse dans tous les plis de ses draperies. Le caractère du trait n'est pas bien fort, et il semble que ce jour-là Jalabert en aurait fait presque autant. Mais il y a là cependant la conscience d'un parfait chef d'atelier, de l'atelier des esprits raffinés et modérés, d'un atelier moins sévère que celui d'Ingres, mais dont Gleyre se faisait grandement honneur alors qu'il en acceptait l'héritage; car il faut, quoi qu'en aient dit les critiques, tenir grand compte, dans notre École, de celui à qui nous devons ce chef-d'œuvre, comme conception dramatique et comme

exécution, de la *Mort du duc de Guise*, type accompli du tableau de genre français, du portrait de M. Guizot, et de la grande décoration murale de l'hémicycle du palais des Beaux-Arts.

S'il est un nom inséparable de celui de P. Delaroche, dont il a, dans un art voisin, le mieux servi la renommée, et d'un talent au moins égal, c'est le nom d'Henriquel-Dupont. Celui-ci était comme de la famille, ayant gravé toutes les meilleures œuvres de Delaroche, depuis le *Cromwell* jusqu'à l'*Hémicycle*, et ayant fait un petit chef-d'œuvre d'eau-forte du portrait de Carle Vernet d'après son arrière-gendre. Nous avons ici un portrait de Lamartine signé *H.-Dupont 1837*, aquarelle très finie comme il convient à un graveur, miniaturée à la manière d'une porcelaine, mais d'une attitude très élégante, la tête bien aquiline, et certainement aussi agréable que l'eût interprétée aucun peintre d'histoire de ce temps-là.

Un autre peintre de genre historique, quasiment aussi favorisé du public que Delaroche, fut Robert Fleury. Bonnat, qui lui a gardé un respect filial, a prêté ici de lui, outre un *Intérieur d'écurie*, d'exécution robuste en effet, une *Mort de Luther*, aquarelle mélangée de bistre sur plume et rehaussée de blanc. Toujours comme dans ses tableaux, il court là un souvenir vague des maîtres dont l'habile homme s'est nourri, et, dans ce dessin, je sens un faire mi-flamand, mi-hollandais, du Diepenbeck ou Van Thulden, mâtiné de Rembrandt.

Pendant un quart de siècle, de 1830 à 1856, Decamps a tenu une place tout à fait particulière dans notre École ; il fut très populaire à la fois et très cher aux amateurs. Grand coloriste à procédés singuliers, et dessinateur d'un style à lui bien propre, mêlant le Rembrandt au Salvator, et la fière tournure de ses cavaliers orientaux, ou la robustesse de ses scènes bibliques, à une certaine poésie mystérieuse qui ressortait des grandes lignes de ses paysages. Il fut avec Delacroix notre initiateur aux choses de l'Orient et chacun n'avait pourtant vu que par un coin les aveuglantes clartés de son soleil; mais par ces deux portes de l'Asie Mineure et du Maroc tout le monde a passé depuis; ceux qui les ont suivis par la voie d'Égypte ou d'Algérie n'ont fait en somme que chercher leur trace; et Decamps fut celui des deux qui, par ses *écoles turques* et ses *bouchers turcs*, hallucina le mieux tout d'abord l'œil de l'École française vers ces éblouissants parages. Mais avant cela que de scènes familières, de chasses et de singeries où déjà sa facture si personnelle s'était fixée pour notre régal à tous ! A défaut des *Samson* et de la *Bataille des Cimbres*, je suis bien aise de voir aujourd'hui ce vieux garde-chasse qui fait, sous bois, la leçon

à un renard pris au piège, sépia très colorée et d'une solidité de relief extraordinaire, comme aussi ce chercheur de truffes qui a si grande tournure en conduisant son cochon; — comme aussi, et surtout, ce très important dessin, où il a représenté une bataille entre Romains et Barbares. Vous ne trouverez nulle part une telle énergie dans le mouvement des foules, une telle rage de combattants se ruant les uns sur les autres, une si noble silhouette de chevaux à la Phidias, des lignes plus majestueuses dans les horizons; c'est, je le répète, du Salvator, mais passionné à la fois et classique, et d'une coloration si chaude et d'une telle puissance de ton, que je ne nous connais pas, à ces heures-là, un peintre de verve plus héroïque; et je comprends qu'un pareil maître ait regretté toute sa vie de n'avoir point été chargé de couvrir une muraille de ses compositions à grand caractère.

La période si nourrie, si ardente, si féconde, si passionnée des hommes de 1825 à 1845, la vraie période des romantiques convaincus, n'est point trop vide ici, et ses échantillons portent bien leur marque: Louis Boulanger, — « mon peintre », disait Hugo, — avec son portrait d'Honoré de Balzac, offert à la ville de Tours par M. le baron Larrey; sépia très vigoureuse, admirablement conservée; c'est Balzac à 35 ans, dans toute la verve confiante et la force intérieure de son génie, et la rondeur gauloise et comme parlante de son visage rabelaisien. — Ce sont les deux Devéria, chacun avec un petit portrait de famille; ils ont tenu dans leur temps plus de place que cela. — C'est le brave Célestin Nanteuil, l'enthousiaste hugolâtre, avec son aquarelle archiromantique, prêtée par Mme Beraldi, la *Fuite en Égypte* dans un paysage au soleil sanguinolent, encadré en un portail de cathédrale, farci d'anges, de saints, de moines, tout ce qu'il y a de plus affolé dans le truculent, de plus effervescent dans la palette des *Ballades* et des *Orientales*. — Tony Johannot avec quelques jolies vignettes. — J. Gigoux avec son propre portrait modelé très curieusement par pointillé de hachures à la plume. Il s'est cherché avec une grande intensité de vue, et non sans complaisance. Et je louerai autant deux portraits de jeunes femmes, pleins de charme et de douceur, de ce faire estompé de ses meilleurs dessins où l'on croit voir ses figures comme à travers je ne sais quel voile léger, ou dans l'ombre tamisée d'une chambre éclairée par le reflet d'une lampe.

N'oublions jamais dans l'histoire de notre art français au XIXe siècle, cette singulière petite école de Metz, très vivante, très imaginative, rappelant par ces qualités même et un certain don de poésie l'ancienne école de Lorraine au XVIIe siècle, groupée cette fois autour de Maré-

chal de Metz, et qui nous donna A. de Lemud, dont les superbes lithographies ont eu tant d'influence sur les procédés de Gavarni et de Raffet, et plus tard, m'est avis, sur ceux de Bida et de Laurens, — et Devilly qui débuta si brillamment, vers 1840, par la belle aquarelle des *Trompettes*. Quant à leur maître Maréchal, il est ici représenté par un assez grand pastel, une Madeleine étendue sur l'épais tapis de verdure d'un très beau paysage à puissante végétation; la figure, de riches formes d'ailleurs et d'une harmonieuse et chaude coloration, n'est pas de celles pourtant où il ait le mieux caractérisé la beauté et la vigueur qui lui était propre; j'eusse été mieux aise de revoir, dans cette exposition rétrospective, les *Christophe Colomb* et les *Galilée* du beau temps de 1855. — Quant à ses élèves, je ne vois guère d'eux ici que des illustrations des chansons de Béranger, par A. de Lemud et Penguilly, — à côté desquelles d'autres vignettes pour même livre, de T. Johannot, de Charlet et de Jacque.

Les sculpteurs n'ont pas été oubliés : Clodion, le Frago de la sculpture, est représenté par un dessin décoratif, prêté par M. Bonnat, et où se voient deux petits satyres flanquant le globe d'une pendule; — Houdon, par une étude de tête d'homme, à la sanguine, qui lui est attribuée, sans doute à bon escient; — les sculpteurs du XVIIIe siècle, je parle de Bouchardon et de ses suivants, avaient été d'infatigables et très fins dessinateurs, et Bouchardon compte parmi les crayonneurs les plus précieux, les plus séduisants, les plus savants et les plus recherchés de son temps; voyez ses sanguines d'après les pierres antiques du Cabinet du Roi, voyez surtout ses admirables études de chevaux pour sa statue équestre de Louis XV, et le goût et la pratique du dessin se perpétua parmi ses confrères jusqu'à notre siècle, où nous voyons Moitte exercer son crayon autant que son ébauchoir. Nous sommes accoutumés à ne rencontrer de David d'Angers que des croquis à la plume, assez brusques et vigoureux, d'après les têtes de poètes ou artistes ses confrères et dont il pouvait se servir pour quelque médaillon. Ici l'on trouve deux dessins d'un crayon fort soigneux, même un peu froid : son *Condé à Fribourg, par David*, 1817, le Condé de la cour du Palais de Versailles et que nous avons vu, au temps de notre jeunesse, sur le pont de la Concorde. — Et d'époque antérieure, car la feuille prêtée par le fils de l'artiste est signée et datée de *Rome 1815*, le *Jeune Berger*, d'après sa statue en marbre donnée au Musée d'Angers. C'est le dessin au crayon, très caressé de modelé et très finement estompé, d'une jolie figure d'éphèbe. Il est debout, caresse de la main droite ses cheveux, de la gauche il tient





JEUNE FEMME DU TEMPS DE LOUIS XVI

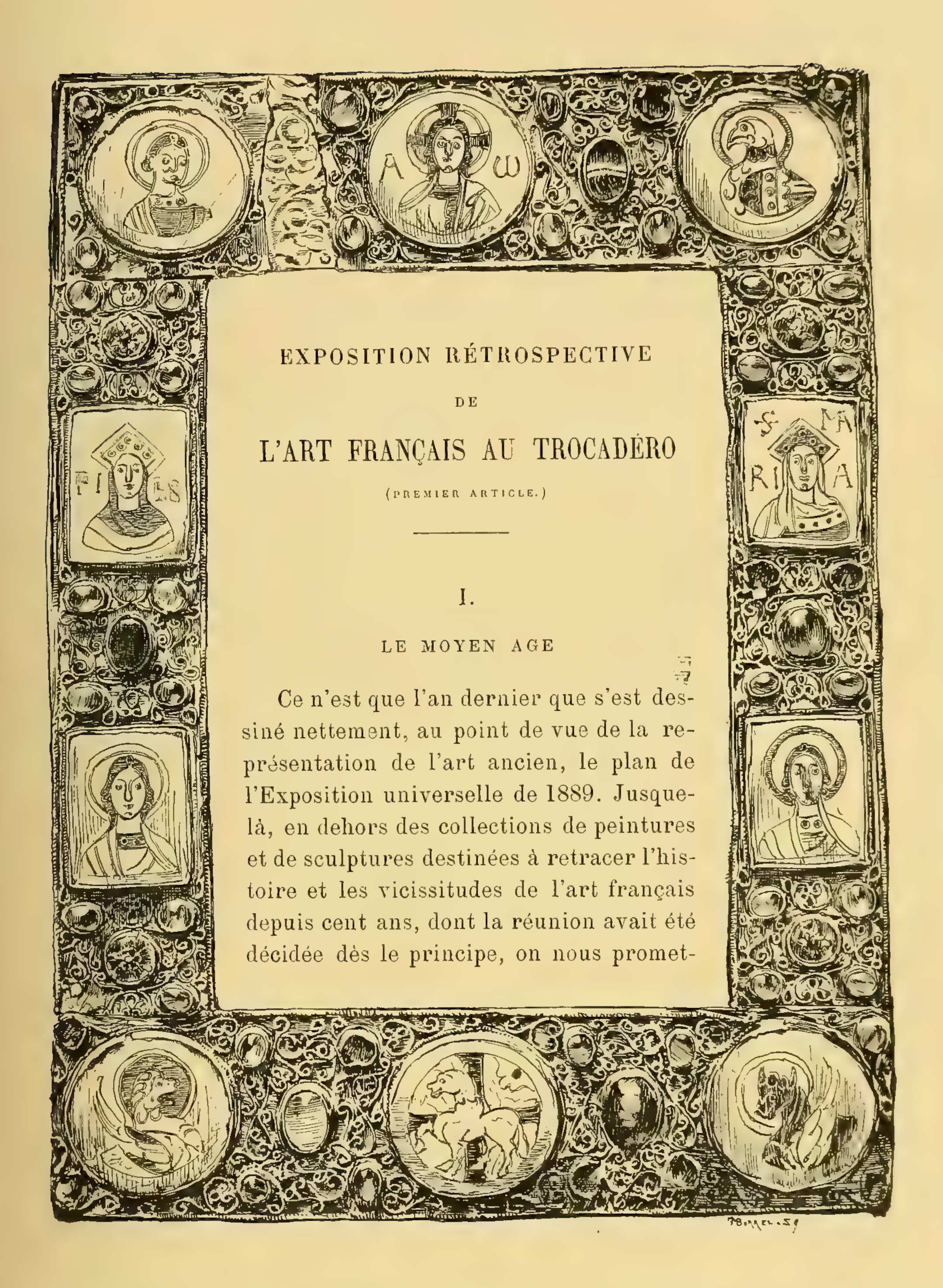
son bâton et sa tunique. La tête est d'une expression très douce et tendre et quasi féminine; formes du corps très délicates et juvéniles. — Puis est venue s'adjoindre, de même provenance, l'importante composition du fronton du Panthéon. — Même dans ces reproductions patientes de ses sculptures, David d'Angers reste adroit. Pradier lui aussi dessine et il aime le fini, mais son crayon n'a pas la même aisance; et lui, le sculpteur si souple, ne compose pas sur le papier avec même liberté. On en peut juger par le très intéressant groupe de famille qu'a prêté M. Bonnat. — Rude a été à une autre école, et se souvient d'avoir passé d'abord par l'atelier du peintre Devosge : la figure allégorique, prêtée par Paul Mantz et dont je connais le pendant (je crois que toutes deux furent exécutées en Belgique durant le long séjour de Rude), fait, je ne sais pourquoi, penser que le sculpteur a gardé inconsciemment dans ses yeux la mémoire du procédé de dessin de Prud'hon, son confrère aîné dans l'école de Dijon. — Quand vint l'heure romantique, certains sculpteurs fléchirent leur art vers le mouvement nouveau, — rappelez-vous Triqueti, Antonin Moine, Feuchère, — et tout près de nous, nous avons vu les gras crayonnages fort colorés et vivants de Clésinger, proches cousins de ses paysages peints dans la campagne de Rome.

Mais de beaucoup le plus attachant parce qu'il est le plus savant et le plus puissant de ces sculpteurs-peintres-dessinateurs, et aussi parce qu'il a su marier, dans ses rêves profonds presque fantastiques, la nature colorée aux êtres dont il la peuplait, ç'a été Barye. Ce n'est pas que Barye soit venu le premier en date de nos animaliers, n'oublions pas les chevaux et les combats de lions de Géricault; et cet amour des lions et des tigres, Delacroix en hérita avec passion, et il en dessina et en peignit toute sa vie; et il en possédait même les formes, faut-il le dire, avec plus de correction et de sûreté, que celles de la figure humaine. Les paysages dont il les enveloppait avaient une autre valeur de florescence que ceux de Barye, imités de Diaz et des gorges d'Apremont, avec un procédé un peu trop monotone et cotonneux. Les Barye du Champ de Mars sont à coup sûr d'excellents morceaux du maître: rappelez-vous ce tigre tellement enlacé dans les replis d'un énorme serpent, qu'on ne distingue plus le fauve de l'horrible bête qui l'étreint (Coll. Bonnat); et cet autre tigre en arrêt sur un autre reptile, mouvement d'une observation si étrange; — la mort de l'éléphant, à l'ombre d'arbres centenaires, dans un paysage mélancolique du soir (Coll. Burty); — le repos du lion près d'un rocher; — le lion traversant un paysage; il marche avec une sou-

plesse extraordinaire, la gueule demi-ouverte et comme s'il rugissait (Coll. Lutz); — autre lion ou tigre (Coll. Rouart), traversant toujours le même paysage sombre et sauvage que Barye a vu peindre autour de Barbizon, et dans l'éclaircie du milieu rampe le fauve noir qui donne à ces mottes de verdure rousse, percée de rocs, un effet terrible; — et les ébats de la lionne se roulant sur le sable en plein soleil; — quoi encore? un groupe de bisons, paissant le soir dans un vert pâturage. Mais reportez-vous à l'admirable exposition des œuvres de Barye récemment ouverte à l'École des Beaux-Arts et qui a donné toute la mesure de ce très grand maître, l'une des gloires de notre époque. Je ne parle point de l'ensemble prodigieux de ses sculptures d'animaux où il a appliqué à la construction et au mouvement du moindre de ses fauves et de ses reptiles les plus larges et les plus savants principes de force et de simplification que lui pussent fournir les enseignements du Parthénon et des Assyriens. Autour des vitrines remplies de ces inestimables petits bronzes, dont regorgeait la vaste salle, vous retrouviez toute la muraille couverte d'une ceinture de ces tableautins où l'artiste se plaisait à faire vivre sur la toile, en un milieu qu'il supposait le leur, les animaux possédés si profondément par son imagination dans les attitudes et les habitudes qu'il avait étudiées d'après nature au Jardin des Plantes. Mais nous avons mieux de lui. Arrêtez-vous sur le palier du grand escalier du Palais, et regardez les vrais dessins de Barye, ceux-là même qu'il a étudiés d'après nature, et le plus souvent avec l'instrument le plus simple et le plus naïf. Voilà le maître dans tout son génie d'étude et d'observation et d'indication et d'interprétation primesautières. C'est fait de rien, ce vieux lion au repos sous sa royale crinière, ces tigres tachetés à mille taches comme par un artiste japonais et que la réalité a montrés au nôtre; et ces souples échines dont il a marqué les vertèbres et les lignes ondulées avec un bout de crayon si coloré et si vivant que l'on en croit voir la pelure veloutée sur l'ossature frémissante; et ces autres lions qui sont là à droite et qui font songer, quoi qu'on veuille, aux plus beaux lions de Rembrandt que puisse montrer le Louvre. J'aurais voulu dans notre exposition du Champ de Mars quelques dessins de cette espèce, ceux de la captation première et directe de la nature, car ce sont eux qui font pénétrer le plus avant dans l'intime profondeur du génie de l'homme.

PH. DE CHENNEVIÈRES.

(*La suite prochainement.*)



EXPOSITION RÉTROSPECTIVE

DE

L'ART FRANÇAIS AU TROCADÉRO

(PREMIER ARTICLE.)

I.

LE MOYEN AGE

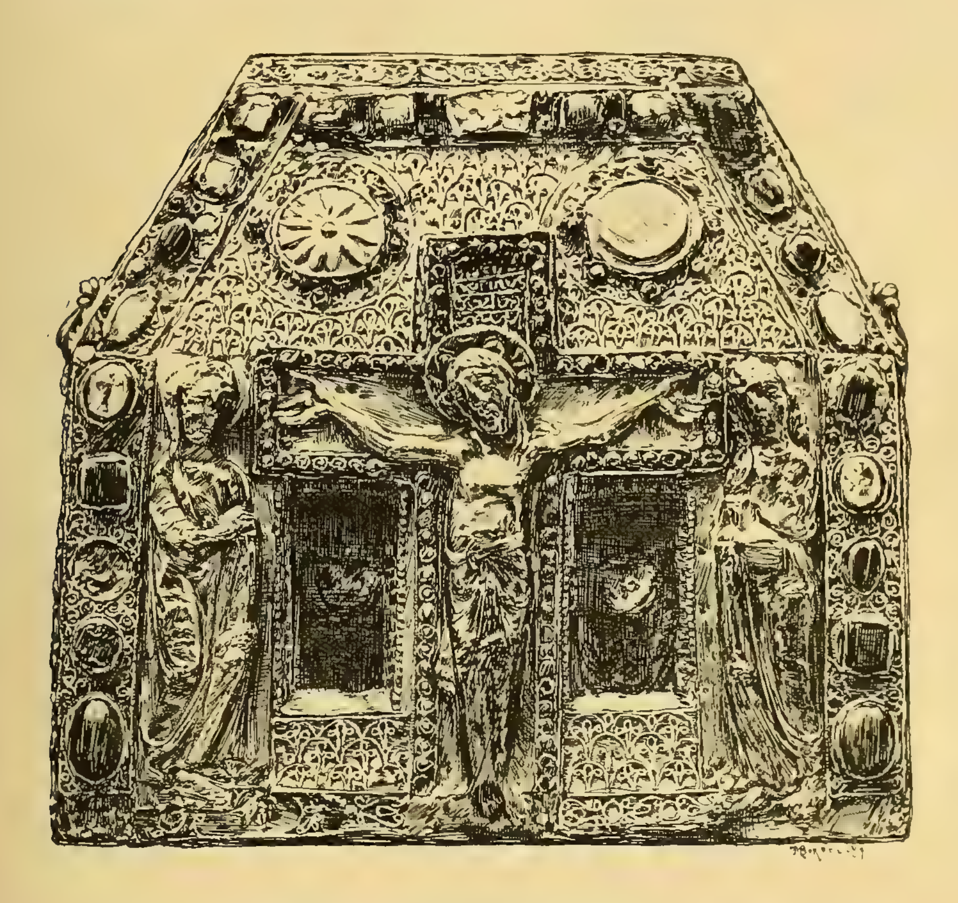
Ce n'est que l'an dernier que s'est dessiné nettement, au point de vue de la représentation de l'art ancien, le plan de l'Exposition universelle de 1889. Jusque-là, en dehors des collections de peintures et de sculptures destinées à retracer l'histoire et les vicissitudes de l'art français depuis cent ans, dont la réunion avait été décidée dès le principe, on nous promet-

tait, si l'on en croyait certains bruits, une exhibition des plus scientifiques. Il n'était plus question ni de Moyen Age, ni de Renaissance : babioles que tout cela; on l'avait bien vu en 1867 et en 1878; non, il fallait, pour célébrer dignement le Centenaire de la Révolution, que l'on abandonnât ces études frivoles pour se livrer aux douceurs de l'anthropologie et de la craniométrie. Si une telle perspective pouvait réjouir ceux qui croient au progrès indéfini, en leur permettant d'établir un parallèle entre le mobilier et les mœurs du temps des Cavernes et les nôtres, il faut bien dire que la majorité de ceux qui font l'opinion en telle circonstance, n'était nullement réjouie de se voir ainsi évincée par un groupe plus remuant que nombreux. Je ne veux médire de personne, mais il est certain que la pierre polie ou non polie, l'ours des cavernes et la trépanation, fût-elle préhistorique, ne sont pas des appâts de nature à attirer des millions de visiteurs à une Exposition transformée en une sorte de congrès composé de graves personnages, échangeant des vues plus obscures que la politique européenne. Bref, les faits et gestes, costumes, mœurs et coutumes de nos premiers parents occupent au Champ de Mars, dans l'Histoire du Travail, la place modeste qui convient à des parents pauvres et le bon sens compte une victoire de plus.

A côté de l'exposition centennale, de l'exposition décennale, de l'exposition militaire, de l'Histoire du Travail, ne restait-il rien à montrer pour compléter l'histoire artistique de la France? Refaire une exposition rétrospective, telle que celles de 1878 ou de 1867, il n'y fallait pas songer, faute de temps et aussi à cause des circonstances actuelles : la première est encore trop près de nous et il faut, en ces sortes d'entreprises, toujours du nouveau; la seconde avait été possible au moment où une raison sociale, qui a fait faillite depuis, nous donnait d'apparentes bonnes relations avec des voisins plus envieux que bienveillants, mais qui n'osaient pas nous bouder ouvertement. Et d'ailleurs, toute la partie artistique de l'Exposition était consacrée à la glorification de l'art français; c'était donc de ce côté que devaient se porter tous les efforts.

Ce fut à ce moment que le président de la Commission des monuments historiques, M. Antonin Proust, eut l'excellente idée de réunir dans ce merveilleux cadre du Palais du Trocadéro, les richesses des trésors des églises. C'était une pensée excellente, d'autant qu'elle offrait encore l'avantage d'attirer, à un bon moment, l'attention du public sur cette admirable collection des moulages, réunis en si peu d'années, qui constitue certainement une des grandes œuvres d'édu-

cation artistique accomplie depuis dix ans. Enfin, le moment où l'on s'occupe activement du classement et de la conservation du mobilier des églises n'était-il pas bien choisi pour montrer au public tous ces objets que l'on ne peut connaître qu'en faisant de longs et coûteux voyages? L'entreprise était chanceuse, mais M. Proust ne redoute



RELIQUAIRE DE PÉPIN (ÉPOQUE CARLOVINGIENNE).

(Trésor de Conques. — Exposition universelle.)

pas les difficultés, et avec l'aide de l'administration des Cultes, avec le concours de la Commission des monuments historiques et d'un certain nombre d'amateurs et de savants, la réussite a dépassé les espérances des plus optimistes. Peu à peu, à mesure que les grandes lignes de cette exposition se sont dessinées, le cadre s'en est élargi. Au lieu d'une simple collection d'objets d'art religieux, on est arrivé à faire une exposition rétrospective de l'art français depuis les

origines de la monarchie jusqu'en 1789. Et ce vaste cadre a pu être rempli, grâce à la bonne volonté de tous, presque sans lacune.

Il est de mon devoir d'historien véridique de nommer ici celui qui a été l'âme et l'organisateur de l'exposition, M. Alfred Darcel, directeur du Musée de Cluny, dont l'infatigable activité, capable de lasser ses jeunes collaborateurs, a fait le succès de l'entreprise. Ce serait même à lui que devrait revenir, en bonne conscience, l'honneur de guider les lecteurs de la *Gazette* au milieu des collections qu'il a si bien classées ; mais M. Darcel n'est point de ceux qui s'autorisent de leur barbe ou blanche ou grise pour barrer le chemin aux jeunes et leur dire d'attendre par la simple raison qu'eux aussi ont attendu; il aime, au contraire, chose toujours rare, à mettre en avant ses jeunes confrères et ne prend pas ombrage des petits succès qu'ils peuvent remporter sous ses auspices. Si je traite dans les pages qui vont suivre de l'art du Moyen Age français, c'est-à-dire de l'une des principales et des plus intéressantes parties de l'Exposition, c'est à lui que je le dois et je tiens à lui en offrir publiquement l'expression de ma gratitude. Le lecteur ne perdra du reste rien pour attendre, car M. Darcel s'est chargé de le guider dans la salle de la Renaissance, tandis que M. de Champeaux lui fera admirer l'art français du XVIIe et du XVIIIe siècle.

Terminons-en tout de suite avec un chapitre toujours douloureux dans les expositions, celui des *desiderata*. On pourra se faire une idée de ce que sont encore les trésors que renferment les églises de France, après tant de dilapidations, commises sous les prétextes les plus divers, quand on saura que ce que renferme le Trocadéro ne comprend pas, à beaucoup près, la moitié de ce qui existe et qui, pour une raison ou pour une autre, n'est point venu à Paris. Le beau calice de Reims, les tapisseries uniques de la cathédrale d'Angers, le reliquaire de la Vraie Croix de Poitiers, les reliquaires de Charroux, la presque totalité des pièces du diocèse de Limoges, d'une richesse incomparable, la châsse de Mozat, ce chef-d'œuvre de l'art limousin, confié à un curé d'un entêtement au-dessus de la moyenne, les belles châsses de Bouillac, pays peu hospitalier pour les photographes, et enfin deux perles dont l'absence est à jamais regrettable, la grande statue d'or de Sainte-Foy et le coffret émaillé de Conques, manquent à l'appel. Mais si ce dernier trésor peut plaider les circonstances atténuantes, car il n'a pas envoyé moins de vingt-cinq pièces à l'Exposition, et la plupart de premier ordre, il est d'autres diocèses dans lesquels la mauvaise volonté a été évidente, sans même qu'on ait pris soin de cacher sa

mauvaise humeur. En tant qu'archéologue je suis obligé de classer les diocèses en raison de ce qu'ils ont envoyé, étant donné ce qu'ils



CALICE DE SAINT GOZLIN (ÉPOQUE CARLOVINGIENNE).

(Cathédrale de Nancy. — Exposition universelle.)

pouvaient envoyer : ceux qui ont répondu favorablement sont ceux qui, pour moi, sont animés de sentiments éclairés ou dirigés par des hommes intelligents, comme celui de Tulle où, grâce au vicaire géné-

ral, M. l'abbé Paré, trente-cinq pièces d'orfèvrerie sont venues se ranger dans les vitrines du Trocadéro; quant aux autres, ils sont tout à fait dignes du plus significatif silence.

Dans cette revue rapide des objets d'art du Moyen Age réunis dans les deux premières salles du Palais du Trocadéro, on est obligé de classer à peu près par matière les œuvres d'art qui ont été prêtées par les églises, les Musées de province et les amateurs. Après avoir signalé les principaux monuments de sculpture en ivoire, en bois ou en métal, mon intention est de m'occuper principalement de l'orfèvrerie émaillée ou non qui, dans ces deux salles, nous permet de suivre l'histoire d'une branche très importante et très originale de l'histoire de notre art national, depuis les Mérovingiens jusqu'à la Renaissance. Ces objets sont de beaucoup les plus nombreux, les plus importants et ce sont eux aussi qui sont les moins connus. Beaucoup viennent pour la première fois à Paris, d'autres y ont fait une courte apparition, il y a bien longtemps, et sont à peu près oubliés du public

C'est surtout en étudiant les ivoires que nous assistons à la décadence et à la transformation de l'art antique. Nous possédons une série de monuments ininterrompus, quelques-uns datés, qui nous permettent de saisir le chemin accompli entre les derniers temps de l'époque romaine et la véritable Renaissance de la toreutique qui signale l'époque des Carolingiens. Sans que l'Exposition puisse avoir la prétention d'être très riche dans cette série, elle contient cependant des monuments capitaux, pour la plupart anciennement connus, déjà tout à fait propres à faire comprendre cette marche descendante puis cette résurrection. La reliure du célèbre *Office des fous*, que conserve la bibliothèque de Sens, est l'un de ces rares échantillons des diptyques antiques, qui ont survécu au naufrage de l'empire romain, grâce à leur peu de valeur intrinsèque et aussi aux usages auxquels l'Église chrétienne les a appropriés. Ces deux plaques en hauteur représentant le lever du Soleil et de la Lune, sous les traits de Bacchus et de Diane, ont été appliquées, au XIIIe siècle, sur le manuscrit dont le parchemin a dû être taillé d'une façon tout à fait anormale pour épouser la forme insolite de la reliure. Publiées depuis longtemps, nous ne reviendrons pas sur leur description qui, d'ailleurs, a été faite dans la *Gazette* d'une façon très complète par M. A. de Montaiglon. Elles appartiennent encore à une bonne époque, au IVe siècle vraisemblablement; elles sont en tout cas plus anciennes que la pyxide du trésor de la cathédrale de Sens, représentant des scènes de chasse

au lion et au tigre. Cette dernière, bien qu'elle ne comporte aucun symbole chrétien, est proche parente, pour l'âge, vraisemblablement le VI[e] siècle, et les procédés techniques, de celle qu'a envoyée le Musée de la Seine-Inférieure. L'*Adoration des Mages* y est figurée d'une façon fort grossière; on peut même dire que le sentiment et les traditions antiques y sont moins accusés que dans un charmant petit bas-relief représentant le même sujet qui vient du Musée de Nevers; celui-ci, où nous retrouvons le costume traditionnel donné aux rois mages, complété par le bonnet phrygien, malgré ses encadrements d'oves et de perles, me paraît cependant moins ancien que la pyxide de Rouen ; mais tandis que la première a dû être fabriquée dans quelque atelier provincial, la seconde est peut-être sortie d'un milieu où les traditions de l'antiquité classique s'étaient plus purement conservées.

A la toreutique, telle qu'elle était pratiquée dans les provinces aux environs du VI[e] siècle, paraissent aussi appartenir les deux plaques fort curieuses mais grossières, qui recouvrent l'Évangéliaire de Saulieu. La Vierge et le Christ, assis chacun entre deux apôtres, sont traités avec ce laisser aller dont nous trouvons des traces dans certaines parties du fauteuil de l'évêque Maximien (VI[e] siècle) conservé à Ravenne, dans l'Évangéliaire de Saint-Lupicin à la Bibliothèque nationale, ou bien encore dans deux grandes plaques représentant des apôtres qui font partie de la collection Spitzer, et dont l'une au moins paraît provenir de Tongres.

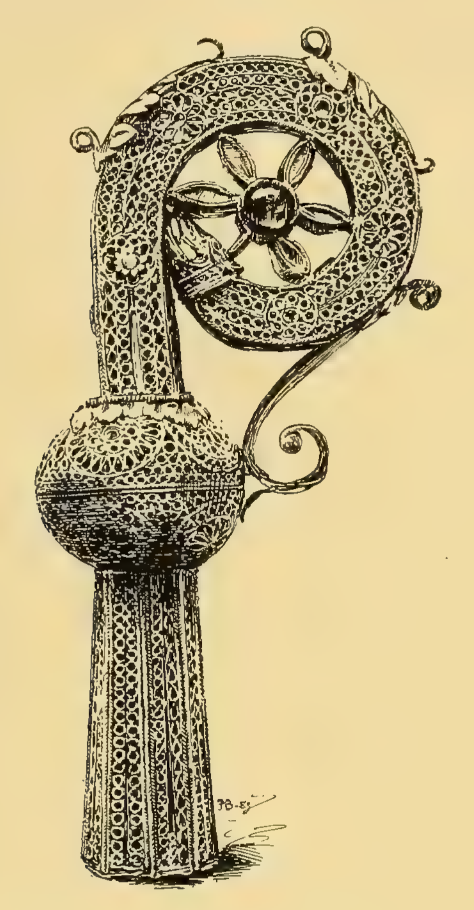
C'est encore à l'art antique, mais à l'art purement latin, qu'appartiennent deux plaques fort curieuses exposées par M. Mallet, d'Amiens, et le Musée du Puy. La première, divisée en trois registres, nous fait assister au massacre des Innocents, au baptême du Christ, au miracle de Cana; les types des physionomies, les costumes, l'attitude des personnages, un peu courts, mais d'ailleurs d'un dessin très juste, font de ce feuillet de diptyque, comparable au diptyque de la cathédrale de Milan, un monument fort rare dans notre pays. La seconde plaque représente deux apôtres : c'est le pendant ou plutôt le second feuillet d'un diptyque dont la première partie fait maintenant partie des collections du Louvre, après avoir appartenu à M. Odiot. Un artiste du Moyen Age, du XI[e] siècle probablement, a gravé au revers des plaques les cases d'un jeu de trictrac, ce qui permet de rétablir sans contestation possible l'ensemble du monument; et les inscriptions latines, qui paraissent contemporaines de la sculpture, gravées sur le morceau du Musée du Puy, militent en faveur d'une

origine latine, tandis que la plaque du Louvre, dépourvue d'inscription, a toujours été considérée jusqu'ici comme un monument byzantin. Voilà un rapprochement qui suffit, je crois, à faire comprendre l'utilité, au point de vue scientifique, des expositions rétrospectives.

J'en aurai fini avec l'art antique si je signale une intéressante figure de femme couchée, appartenant à M. Roussel. Drapée, la poitrine nue, appuyée sur son coude, cette figure déroute un peu au premier abord et fait penser à certaines Vierges représentées de la sorte au XIII[e] siècle dans la scène de la Nativité. Mais si l'on examine le faire de la pièce, les traits du personnage, son attitude, ses draperies, on peut se convaincre que l'on n'est pas en présence d'un monument du Moyen Age. Il me semble que Gori a publié dans son *Thesaurus diptychorum* plus d'un ivoire des bas temps qui se rapproche de la statuette possédée par M. Roussel, et faute d'autre terme de comparaison à offrir au lecteur, en nature du moins, je le renverrai à la figure panthée exposée dans les vitrines du Musée de Cluny. Je crois y retrouver une façon de draper analogue et surtout une manière d'exprimer les cheveux et de construire le visage qui ne peut guère laisser de doute sur l'origine commune des deux pièces.

L'art des ivoiriers byzantins est représenté par un coffret de la cathédrale de Lyon, malheureusement très restauré, et une belle plaque représentant la Crucifixion, appartenant à M. Maillet du Boullay. Ces monuments peuvent servir de point de comparaison avec une autre plaque du VIII[e] ou du XI[e] siècle représentant également la Crucifixion, qui vient de la cathédrale de Nancy. Dans cette dernière, on retrouve une influence byzantine qui est à peu près absente des autres ivoires carolingiens tels que la *Légende de saint Remi*, curieux monument décoré d'incrustations d'or comme certaine reliure de la Bibliothèque nationale ; ou le célèbre Évangéliaire de Gannat, un des vétérans des expositions rétrospectives. Ce sont là des exemples excellents de la renaissance du IX[e] siècle, parmi lesquels il faut peut-être aussi ranger le fameux peigne de saint Loup, que possède la cathédrale de Sens, plus beau et plus large d'exécution que celui de saint Gozlin, évêque de Toul au X[e] siècle. Ce dernier, si curieux de construction avec ses bas-reliefs ajourés et ses arcatures en forme de mitre, a emprunté à l'Orient sa décoration sculptée que complètent des incrustations de verroterie. Ce sont deux exemples célèbres de ces peignes liturgiques qui devaient être d'un usage si incommode à en juger par leur forme et la grosseur de leurs dents.

Un oliphant, d'un travail très barbare, du Musée de Toulouse, et un fragment représentant d'un côté le Christ de Majesté, de l'autre l'Agneau mystique accompagné des symboles de deux des Évangélistes, fragment qui appartient à M. Charles Mannheim, nous ramènent



CROSSE EN ARGENT DORÉ DE SAINT ROBERT (XIIe SIÈCLE).

(Musée de Dijon. — Exposition universelle.)

à la période romane. A la même époque appartiennent deux taus d'abbé du XIe siècle, l'un possédé par le Musée de Rouen, l'autre par le Musée de Chartres; dans ce dernier, qui provient de l'abbaye de Coulombs, si la figure humaine est traitée avec le sans-gêne dont les artistes de l'époque romane ont trop souvent usé, en revanche la richesse des ornements, la disposition des entrelacs, fait le plus grand honneur à des sculpteurs pour lesquels la représentation de leurs semblables présentait d'insurmontables difficultés.

Je ne sais trop à quelle époque et à quelle nationalité il faut attribuer la crosse de Vannes, dans la volute de laquelle un griffon lutte avec un cerf; je ne pense pas cependant qu'un tel objet soit français. Les animaux sont massés avec une telle crânerie qu'on serait tenté d'y retrouver la trace d'une main orientale, si des crosses semblables, à sujets chrétiens, ne nous offraient des animaux traités dans le même style. Je n'en veux pour exemple que la crosse de l'évêque Othon (+ 1279), conservée dans le trésor de Hildesheim, et ornée au xv[e] siècle d'une monture d'orfèvrerie, ou celles qui faisaient partie de la collection Soltykoff et que les PP. Cahier et Martin ont publiées au tome IV de leurs *Mélanges d'archéologie*.

Une autre crosse, celle de saint Trophime d'Arles, présente aussi un petit problème iconographique. Dans la volute sont représentés deux personnages soulevant par ses extrémités le couvercle d'un sarcophage dans lequel les auteurs des *Mélanges d'archéologie* ont voulu reconnaître un évêque. On aurait représenté la translation du corps de saint Trophime. J'aimerais mieux y reconnaître, pour ma part, une simple mise au tombeau traitée en dehors des règles admises d'ordinaire par l'iconographie. En tout cas, l'ivoire me paraît être de fabrication locale et la brutalité des figures ne rappelle que vaguement le style grandiose des sculptures de saint Trophime. Puisque je parle des crosses, je signalerai encore celle qu'expose M. Mannheim; elle représente d'un côté la Crucifixion, de l'autre la Vierge entre deux anges. C'est un bon ouvrage français dont on connaît un certain nombre de répliques : une très belle pièce de ce genre, mais qui est accompagnée d'une monture en orfèvrerie, existe au Musée de Cluny.

Mais je m'aperçois que les ivoires m'entraînent bien loin et je n'ai pas encore dit un mot ni de la Vierge monumentale de Villeneuve-lès-Avignon, qui date de la fin du xiii[e] siècle et qui a encore conservé en parfait état sa décoration polychrome primitive, ni de la belle Vierge que possède l'un des plus aimables collaborateurs de l'Exposition, M. Le Breton, ni le coffret à sujets chrétiens, œuvre si rare envoyée par le Musée de Toulouse. Je n'aurai garde toutefois d'oublier dans cette rapide énumération ni le coffret du xiv[e] siècle représentant l'histoire tragique de cette infortunée dame de Vergy, qui faisait jouer à son chien le rôle de la plus délurée soubrette, à M. Jules Mannheim, ni les charmantes boîtes montées en orfèvrerie exposées par M. Nodet et M. le comte La Bourmène, ni ce coffret circulaire exposé par le Musée de Dijon, dont les sujets chrétiens semblent indiquer qu'il a servi à renfermer l'eucharistie, ni

surtout le magistral tryptique de Saint-Sulpice-du-Tarn, œuvre à peu près ignorée jusqu'ici et que déshonorait à son arrivée à l'Exposition une affreuse monture en bois doré du XVIIe siècle. On me pardonnera si dans cette sèche nomenclature j'ai laissé dans l'ombre certaines pièces; j'ai cherché à signaler seulement celles qui me semblent devoir fixer un instant l'attention du visiteur parce qu'elles nous font connaître une note nouvelle ou caractéristique dans la toreutique du Moyen Age.

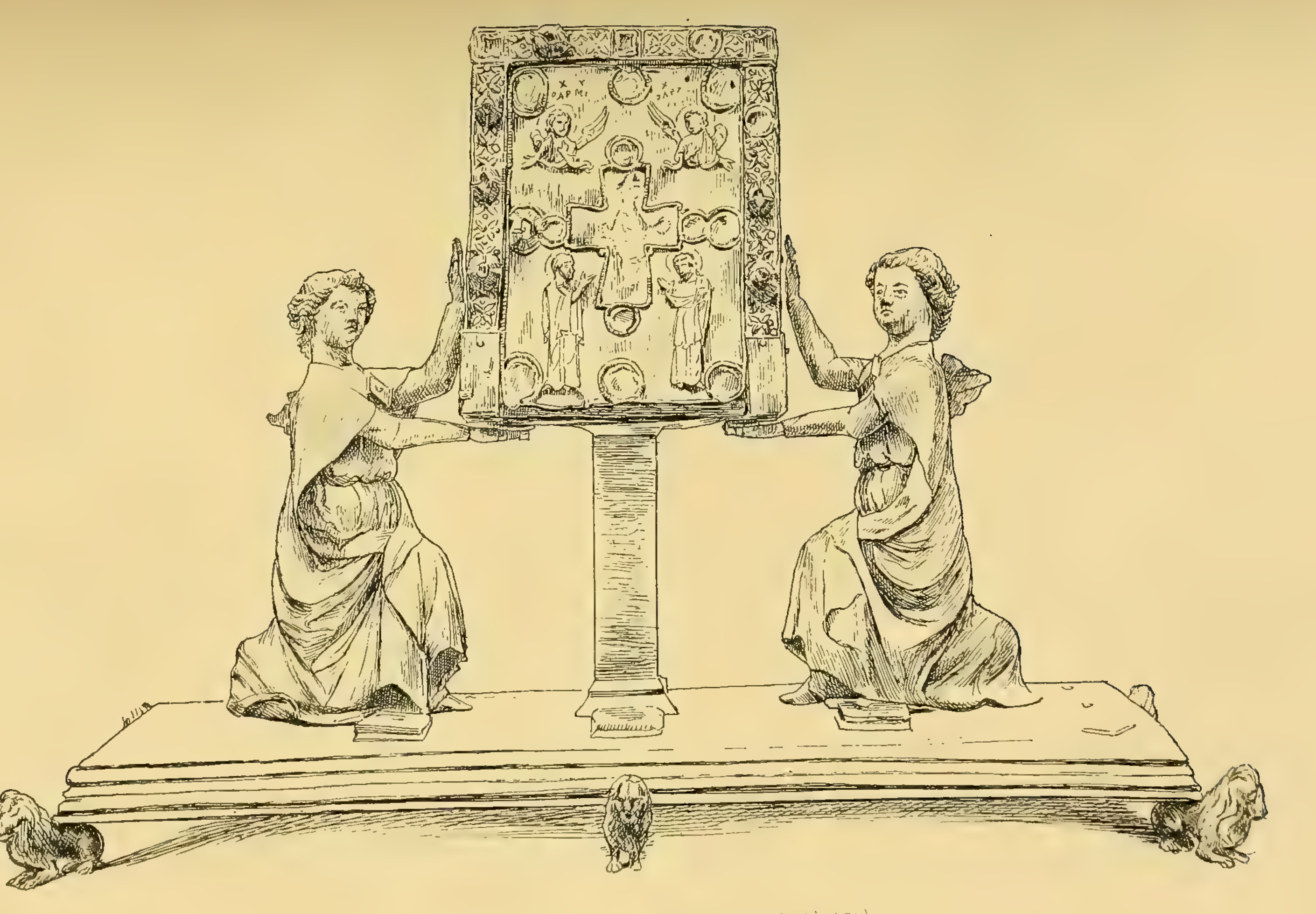
Je voudrais pouvoir aussi m'étendre sur la sculpture en marbre, en bois, en pierre, dire un mot des quelques meubles du Moyen Age placés dans la seconde salle; mais je vais au plus pressé. Dans la série des bois, je signalerai en première ligne, car c'est une pièce capitale de la fin du XIIIe siècle, la Vierge assise portant l'Enfant Jésus, de la collection Victor Gay. On trouve rarement des sculptures d'un aspect plus monumental et d'une conservation plus parfaite; si elle eût conservé la peinture, dont elle porte encore des traces nombreuses, c'eût été certainement une des pièces les plus intéressantes de l'Exposition, où la sculpture des époques un peu reculées du Moyen Age est un peu trop clairsemée. Une Vierge auvergnate, envoyée par M. Desmottes, un amoureux du bois sculpté qui a rempli toute une vitrine de véritables petits chefs-d'œuvre de l'art du nord de la France du XVe et du commencement du XVIe siècle, a des prétentions à l'archaïsme dont il faut un peu se défier; les Auvergnats ont toujours été un peu arriérés en art, et ces Vierges constituent en quelque sorte un type consacré qu'on a recopié pendant de longues années, sans que l'on modifiât en rien l'attitude ou l'accoutrement des personnages. Le Musée de Cluny possède un échantillon de ce genre de sculpture et c'est vraiment dommage que quelques-unes de celles qui sont encore dans leur pays d'origine, en particulier celle de Saint-Nectaire, que le buste de saint Baudime qui se trouve dans la même église aurait pu accompagner, n'aient pas voulu venir faire un tour au Trocadéro. On aurait pu faire sur place les plus instructives comparaisons.

Une très jolie figure de la Vierge debout, du XIIIe siècle, à M. Wasset, appartient plutôt à l'art de l'ivoirier qu'à la sculpture sur bois, tant le travail en est fin et délicat. Un *Saint Antoine*, à M. Picard, et une figure de *Juge*, à M. Nodet, font partie de la série des figures bourguignonnes dont la seconde salle peut montrer quelques bons exemples. Les statues de la *Vierge* et de *Sainte Anne*, assises dans des stalles à haut dossier, envoyées par M. Mohl, sont

flamandes et originaires d'Anvers, ainsi que l'indique la main frappée au fer chaud qui se voit sur leur socle. Mais n'était cette marque, elles pourraient tout aussi bien passer pour françaises que pour flamandes : il n'est pas trop facile, au xve siècle, de distinguer un monument sculpté à Arras, d'un autre exécuté à Bruxelles ou à Bruges. Ne quittons pas l'art du bois sans mentionner la stalle à trois places exposée par M. Martin Le Roy, les belles joues de stalles, d'un travail précieux, envoyées par M. Peyre, et les panneaux à rosaces de style flamboyant, exposés par M. Mannheim. Faute de place on a dû se limiter beaucoup pour tous ces grands objets qui occupent une surface considérable et ne suffisent pas toujours à la décoration d'une salle que des objets mis en vitrine rendent plus gaie et plus attrayante pour le public.

Le marbre et la pierre font une timide apparition au Trocadéro : aussi bien les sculptures de ce genre ne rentraient-elles que par surcroît dans le cadre primitif de l'Exposition. Signalons cependant un *Ange porte-lumière*, statue du xive siècle, appartenant à M. Shiff, une *Tête de femme*, le visage entouré d'une guimpe, sculpture française de la première moitié du xive siècle, à M. Le Breton ; une *Vierge*, statue en marbre demi-nature, du xive siècle, à M. Maillet du Boullay. Un buste de femme en marbre qui doit être contemporain de Charles V, si l'on en juge par la coiffure composée de tresses, comme dans les portraits de la reine Jeanne de Bourbon, est un excellent spécimen de la sculpture de la seconde moitié du xive siècle appliquée à la décoration des tombeaux. L'heureux possesseur de ce portrait de quelque dame de la cour de France est M. Dufay. Des ornements d'orfèvrerie devaient autrefois rehausser l'éclat de cette œuvre charmante ; au-dessous des nattes, près des joues, on voit encore des lames de plomb sur lesquelles étaient sans doute plaquées des feuilles d'or ou d'argent. Tout indique donc un travail soigné et nul doute que nous n'ayons devant les yeux le portrait de quelque princesse du xive siècle.

Venons maintenant à l'orfèvrerie et à l'émaillerie. Une simple mention de toutes les pièces qui ont quelque valeur, soit au point de vue artistique, soit au point de vue archéologique, m'entraînerait beaucoup trop loin et je me verrais forcé d'abuser de l'hospitalité de la *Gazette* et de la patience de ses lecteurs si je voulais entrer dans le détail des particularités remarquables que présentent ces œuvres. Je me bornerai donc à signaler les plus caractéristiques, ne m'arrêtant que lorsque le sujet en vaut vraiment la peine.



RELIQUAIRE DE LA VRAIE CROIX (XIIIe ET XIVe SIÈCLES).

(Église de Jaucourt. — Exposition universelle.)

La série de notre orfèvrerie nationale, ou du moins de l'orfèvrerie telle qu'on la trouve sur le sol de la France, l'orfèvrerie de l'époque mérovingienne, dont le principal caractère est l'emploi des verroteries cloisonnées a donné lieu à trop de travaux pour que je m'appesantisse longtemps à discuter à son propos. Ces pièces somptueuses, telles que celles qui furent retrouvées au XVII[e] siècle dans le tombeau de Childéric sont-elles toutes, sans distinction, l'œuvre d'orfèvres barbares ou bien faut-il faire deux parts dans le résultat de nos trouvailles; faut-il penser que les plus fines parmi ces œuvres viennent d'Orient, que les plus grossières ont été fabriquées à l'imitation des premières par des ouvriers germains ou gallo-romains? C'est là une question longue et ardue à étudier, mais que l'on ne peut s'empêcher de soulever en face du Trésor de Pouan, exposé par le Musée de Troyes. On sait que ce trésor, qui consiste en une épée et un coutelas à manche d'or, orné de verroteries rouges, en boucles, en fibules également cloisonnées, accompagnées de colliers et de bracelets et d'une bague en or, fut découvert en 1842, à Pouan, entre Arcis-sur-Aube et Méry-sur-Seine. On a supposé que ces bijoux avaient appartenu à Théodoric, roi des Wisigoths, tué en 451 en combattant contre Attila. Sans admettre absolument cette opinion très hypothétique, on peut penser que ces monuments, sont à peu près contemporains de ceux trouvés dans le tombeau de Childéric (+ 481); et l'on ne peut s'empêcher de remarquer qu'au point de vue technique ils présentent des différences très notables, bien que le parti pris de décoration soit le même.

Cette existence de deux fabrications distinctes semble encore se confirmer quand on examine les bijoux francs exposés par M. Frédéric Moreau, ceux de M. Leman ou de la collection Victor Gay ou bien encore les beaux griffons ornés de verroteries cloisonnés et de filigranes envoyés par le Musée d'Arras.

Si nous retrouvons l'art mérovingien en ce qu'il a de plus barbare dans la châsse dite de Saint Mummole et dont la donatrice est bien plutôt une femme nommée Mumma, ainsi que me le fait remarquer M. Darcel, dans la châsse de Saint-Bonnet-Avalouze et aussi dans certaines parties des deux grands phylactères du Trésor de Conques, en revanche l'exposition du Trocadéro nous offre des exemples très beaux du travail des orfèvres sous les princes carolingiens, au IX[e] et au X[e] siècle. Quelques bijoux de la collection Gay, deux plaques ornées de ces serpents entrelacés que l'on retrouve si souvent dans l'ornementation des manuscrits anglo-saxons et qui rappellent le style

d'un coffret en ivoire possédé par le Musée de Brunswick, plaques dont on n'a pu encore deviner l'usage; dans la même collection, le beau bijou de Déols, orné de grenats cabochons et de filigranes, exposé par M. Bled, une fibule en or trouvée sur les confins de la Prusse Rhénane, appartenant à M. Loustau, peuvent déjà donner une idée de la renaissance carolingienne. Mais ce n'est là que la menue monnaie d'un art à l'actif duquel on peut mettre une pièce qui figure pour la première fois dans une exposition, le reliquaire d'or de la Circoncision, donné par Pépin d'Aquitaine au Trésor de Conques, le calice et l'Évangéliaire de saint Gozlin, conservés à la cathédrale de Nancy, le bel Évangéliaire à couverture d'or émaillé provenant de la cathédrale de Sion, possédé par M. Spitzer. Il me faudrait m'arrêter à toutes ces pièces dont chacune mériterait une description ou plutôt une dissertation. Le Trésor de Conques eût pu envoyer un monument contemporain de ces derniers et qui les dépasse tous en magnificence et en étrangeté, la grande statue d'or de sainte Foy, qui doit être la *theca mirifice machine* que l'abbé Étienne fit fabriquer entre les années 942 et 984. Cette statue, ainsi que l'a dit excellemment M. Darcel, a quelque chose de la solennité et du mystère des figures égyptiennes; elle frappait à ce point l'esprit des pèlerins de Conques que dans tous les récits de miracles, la statue et la sainte ne font plus qu'un. Elle n'est pas venue à Paris; je le déplore : tout en appréciant les raisons qui ont dicté cette décision. Les lecteurs qui ne la connaissent pas encore feront bien de pousser jusqu'à la dernière salle de l'Exposition : ils y trouveront une belle aquarelle de M. Formigé qui pourra leur donner un aperçu du monument d'orfèvrerie le plus étrange que le Moyen Age nous ait légué.

A la même époque à peu près il faut placer le reliquaire de forme bizarre connu sous le nom d'*A de Charlemagne*, qui en réalité doit avoir fait pendant à un Omega, destinés à être suspendus tous deux aux bras de l'un des énormes crucifix exécutés par ordre d'Aigmarus, abbé de Conques et de Figeac. Je ne puis que renvoyer ceux qui seraient curieux de connaître plus amplement ce sujet à l'excellent volume publié jadis par M. Darcel sur le trésor de Conques. Quant au reliquaire de Pépin d'Aquitaine, il a été publié en 1887 dans la *Gazette archéologique* par mon regretté maître Charles de Linas et les conclusions qu'il a formulées me semblent acceptables : ce reliquaire, abstraction faite de remaniements relativement modernes, se compose de deux parties : l'une comportant une décoration d'un genre absolument unique, des émaux champlevés sur or, de couleur

rouge et verte, datant du VIIIe siècle peut-être; l'autre qui comprendrait l'ossature même du reliquaire, les figures repoussées, les aigles aux ailes ornées d'émaux cloisonnés; cette partie serait du IXe siècle et remonterait à l'époque où Pépin, second fils de Louis le Débonnaire, devenu roi d'Aquitaine en 819, donna la relique à l'abbaye.

Les lecteurs de la *Gazette* connaissent déjà l'Évangéliaire de Sion par une eau-forte de Gaucherel; je ne m'arrêterai donc pas à ce beau monument dont les émaux rappellent ceux du *paliotto* de Saint-Ambroise de Milan. Le calice de saint Gozlin, accompagné de sa patène, est moins connu. Ces deux objets, qui ont appartenu à l'évêque de Toul, datent, selon toute vraisemblance, du Xe siècle. Fabriqués en argent revêtu d'épaisses feuilles d'or martelées, ornés de filigranes et de délicats émaux cloisonnés, ce sont de véritables chefs-d'œuvre au point de vue de la forme et de l'exécution ; rien de plus gracieux que ce calice dont les anses attestent encore la haute antiquité. Quant à la couverture d'Évangéliaire qui passe pour avoir appartenu au même saint, et recouvre un manuscrit plus ancien, il n'est peut-être pas téméraire de penser qu'elle a subi des remaniements, bien que l'ensemble du plat supérieur appartienne à l'époque carolingienne. Le disque qui occupe le centre de ce plat a une saillie bien forte pour décorer une reliure.

L'abbé Bégon III qui gouverna l'abbaye de Conques à la fin du XIe et au commencement du XIIe siècle eut un goût prononcé pour les œuvres d'orfèvrerie. Le reliquaire de saint Vincent, dit *Lanterne de saint Vincent* à cause de sa forme, le reliquaire du pape Pascal II, en forme de tableau, un autel portatif en porphyre rouge, daté de 1100 ou de 1106, — les deux interprétations de la date sont possibles, — et décoré de nielles d'une délicatesse extrême; un second autel portatif d'albâtre oriental, bordé d'orfèvrerie et d'émaux cloisonnés sur cuivre dont les analogues existent dans la collection Victor Gay et au Musée de Rouen, paraissent devoir être attribués à l'administration de Bégon. La bordure de cette dernière pièce sert d'encadrement à la première page du présent article.

Le XIIe siècle est représenté par un œuvre d'un beau caractère, la Vierge en argent repoussé et estampé envoyée par l'église de Beaulieu. On remarquera sur ce monument l'emploi de filigranes d'un genre bien particulier, entièrement soudés sur le fond, et aussi la persistance dans la France méridionale de motifs de décoration empruntés à l'antiquité, par exemple les oves qui bordent le fauteuil sur lequel est assise la Vierge.

La crosse dite de saint Robert qui provient de l'abbaye de Cluny et que possède le Musée de Dijon, est une de ces pièces qui soulèvent,



STATUETTE EN ARGENT DE SAINTE FOY (XVe SIÈCLE).

(Trésor de Conques. — Exposition universelle.)

à propos de leur origine, bien des questions. Si l'iconographie pourrait en être française, je ne connais aucun monument français

dans lequel le filigrane soit traité de cette façon. La technique des petits annelets d'argent qui forment cette crosse par leur juxtaposition évoque l'idée de certaines pièces d'orfèvrerie exécutées dans des contrées d'Europe confinant à l'Orient ou bien encore de monuments fabriqués dans le nord de l'Espagne. Le calice qui de l'abbaye de Silos est passé au Musée provincial de Burgos me paraît être une des pièces que sa technique permettrait de rapprocher de cette intéressante crosse dont la date de fabrication doit être approximativement fixée à la fin du XI[e] ou au commencement du XII[e] siècle.

Du XII[e] siècle encore, mais d'une technique plus avancée, est la belle croix ornée de filigranes qui passe pour avoir été offerte par l'impératrice Mathilde à l'abbaye de Valasse. Nous y trouvons déjà ce filigrane délicat que les orfèvres du XIII[e] siècle devaient si souvent employer pour l'ornementation de ces croix telles que celle qui provient de l'abbaye du Paraclet et que possède la cathédrale d'Amiens, croix où le nielle et la ciselure se réunissent pour faire une œuvre d'un goût parfait et d'une exécution sans reproche; ou celle du Dorat, un des seuls échantillons de ces belles croix limousines à double traverse dont le département de la Haute-Vienne renferme de si précieux échantillons, qu'il faut malheureusement aller étudier sur place.

Cette même alliance du nielle et du filigrane figure encore dans la décoration somptueuse du bras-reliquaire qui appartient à l'église de Crespin (Nord), œuvre magistrale, de la première moitié du XIII[e] siècle, si l'on en juge par le style des boutons niellés qui évoque le souvenir du gracieux reliquaire de la Sainte Epine possédé par les Dames Augustines d'Arras, pièce qui fait elle-même songer à toute une école d'orfèvres dont le célèbre frère Hugues d'Oignies est le plus illustre représentant. Puisque je mentionne ce reliquaire topique, je grouperai autour de lui ceux qu'abrite la même vitrine : les bras-reliquaire de l'église de Beaulieu, dont l'un tenant une pomme offre un problème d'iconographie non encore résolu; ceux de Conques, de Rouen, de Vigeois, ce dernier plus modeste que les autres, décoré de ces ouvertures en forme d'entrée de serrure qui forment une des caractéristiques de l'orfèvrerie limousine.

Si les reliquaires en forme de monstrances ou montés sur des pieds, datant du XIII[e] et du XIV[e] siècle, ne sont représentés que par de rares échantillons, mais de premier ordre il est vrai, tels que le reliquaire dit de saint Samson et la monstrance en forme de rose à six feuilles, du trésor de Reims; le vase de cristal de roche de

Milhaguet ou le reliquaire de Saint-Michel-des-Lions à Limoges, il est tout une classe de monuments qui à l'Exposition figure en exemplaires de choix. Je veux parler des phylactères ou reliquaires en forme de tableaux destinés à renfermer un grand nombre de reliques différentes. Voici d'abord la curieuse pièce publiée autrefois par Viollet-le-Duc, qui vient de passer des mains de M. Odiot dans la collection de M. Martin Le Roy, œuvre probablement exécutée en Orient par un orfèvre franc ou par un orfèvre grec sur un patron fourni par un Picard; voici le triptyque de Conques, en argent filigrané, si malencontreusement transformé en diptyque; voici encore le charmant triptyque de l'église de Sainghin, en argent repoussé et niellé; voici enfin un reliquaire en forme de rose monté sur un pied. qui peut rentrer dans la même classe; il appartient à M. Spitzer dont la riche collection d'orfèvrerie a pu suffire à remplir quatre vitrines de l'Exposition, sans que son Musée fût dégarni pour cela. Niellé d'un côté, repoussé de l'autre, c'est un phylactère dans toute l'acception que les gens du Moyen Age donnait à ce mot.

Dans la même série, un nouveau venu dans le personnel habituel des Expositions tient une des premières places : c'est le reliquaire de la Vraie Croix de l'église de Jaucourt, tableau byzantin du XIIe siècle, supporté par deux angelots du XIVe siècle, agenouillés sur une terrasse. Une inscription gravée sur les bords de cette base nous donne le nom de la noble dame à la piété de laquelle on doit ce précieux monument, dans lequel les visages des Anges peints en couleur montrent encore ce goût persistant et absolu des artistes du Moyen Age pour la polychromie : *Cest saintuaire ou il a de la vraie crois fist ainsi a estofer noble dame Madame Marguerite D'Arc dame de Jaucourt. Priés Nostre Segnieur pour li qui li doint bone vie et bone fin. Amen.*

Les grandes châsses ne sont point nombreuses en France : néanmoins il serait difficile d'en rencontrer ailleurs de plus riches que celle de saint Taurin d'Evreux, belle œuvre du XIIIe siècle français, qui allie à la fois le travail du repoussé, de la ciselure et de l'émaillerie. Si l'on peut déplorer qu'une restauration déjà ancienne lui ait donné un aspect un peu criard, il n'en est pas moins vrai que, dans ses grandes lignes, l'œuvre est intacte et donne une haute idée de ces églises en orfèvrerie dont il subsiste aujourd'hui si peu d'exemples. Les châsses de Moissat-Bas et des dames Bénédictines de Verneuil, à peu près contemporaines l'une de l'autre, c'est-à-dire du commencement du XIIIe siècle, nous montrent deux échantillons com-

plets de l'art du nord de la France et de l'art méridional tel qu'il était quand l'orfèvre n'avait pas recours pour compléter la décoration des monuments à la palette de l'émailleur.

La série des chefs est représentée par de nombreuses pièces, quelques-unes de premier ordre. Je cite au hasard le chef de saint Adrien, en argent, de la cathédrale de Tours (XIIIe siècle), celui de sainte Luce, en cuivre, à l'église Saint-Martin, de Brive (XIVe siècle), celui de saint Martin de Soudeilles, dont la mitre est ornée d'émaux translucides d'une finesse extrême qui prouvent que les orfèvres limousins du XIVe siècle savaient aussi bien fabriquer cette délicate décoration que les artistes du nord de la France; le chef de saint Dumine, à l'église de Gimel, aux armes de Beaufort et de Turenne (XVe siècle); les deux chefs d'homme et de femme en argent repoussé exposés par M. Spitzer, œuvres hispano-flamandes, mais surtout flamandes, sorties, à la fin du XVe siècle, d'un atelier de Saragosse; et enfin cette charmante tête de sainte Fortunade, en bronze, que j'ai eu la bonne fortune de signaler le premier, il y a deux ans, aux lecteurs de la *Gazette*. Ce chef n'est ni en or ni en argent; il est assez riche de forme et de sentiment, bien qu'un peu maniéré, pour se passer de l'éclat et de la valeur du métal précieux.

Presque aussi importantes sont les statuettes en orfèvrerie, reliquaires ou non, qui figurent dans les vitrines du Trocadéro. J'ai déjà mentionné la Vierge de Beaulieu; pour le XIIIe siècle, on peut voir dans l'une des vitrines de M. Spitzer une charmante Vierge limousine, destinée à contenir la réserve eucharistique; elle tourne le dos à un somptueux groupe en argent de la fin du XIVe ou du commencement du XVe siècle, une Vierge également, dont le brillant costume écrase la simplicité un peu campagnarde de la pauvre provinciale. Plus loin je vois un groupe bien connu, d'une facture admirable, le Reliquaire de Saint-Nicolas d'Amiens que les lecteurs de la *Gazette* connaissent déjà, car il leur a été présenté par M. Darcel lors de l'Exposition de Lille en 1874; plus loin encore une statue de sainte Foy, de Conques, en argent, œuvre fine, mais un peu courte; le Saint Christophe de Longpré-les-Corps, dont l'attitude quelque peu tortillée annonce le voisinage des Flandres, le Saint Nicolas d'Avesnes-le-Comte, travail d'un orfèvre d'Arras, etc., etc.

En 1886 et en 1887, lors des Expositions rétrospectives de Limoges et de Tulle, qui eurent un si légitime succès, j'ai déjà eu l'occasion de faire ici même une sorte de plaidoyer pour l'orfèvrerie et surtout pour l'émaillerie limousine; je n'ose me flatter d'avoir convaincu

ceux qui ne partagent pas sur ce point les mêmes opinions que moi, toujours est-il que les objections qui m'ont été autrefois présentées, comme à tous les tenants de Limoges, se font de moins en moins



CHASSE DE LA CATHÉDRALE DE CHALONS-SUR-MARNE

(Exposition universelle.)

entendre. J'aurais une belle occasion aujourd'hui pour recommencer la bataille, mais je ne le ferai point. Aussi bien, si je ne fuis point les luttes de ce genre, je ne les cherche pas non plus.

Beaucoup des pièces dont j'ai parlé il y a trois ans ici même figurent à l'Exposition. Si des morceaux de premier ordre tel que les châsses de Bellac ou d'Ambazac, manquent à l'appel, nous pouvons nous en consoler jusqu'à un certain point en contemplant la plus ancienne

pièce limousine signée, le Christ de Jean Garnier, qui fait partie de la collection Gay (fin du XIIe siècle), la plaque de Geoffroy Plantagenet, dont personne ne songe plus à contester l'origine limousine, les châsses de Gimel, de Moutiers, de Nantouillet, de la collection Spitzer, de Chamberet, de Châlons-sur-Marne, si curieuse avec ses figures d'apôtres aux chairs émaillées de rose ou de blanc, les Christs de la même collection Spitzer, du Musée de Bordeaux, de Guéret, les plaques du Musée de Nevers, des collections Maillet du Boullay, Vermersch, etc.; les crosses de Poitiers, de Châlons, de Chartres, de Sens, de Soissons, d'Angers et de diverses collections; les colombes eucharistiques de Laguene, d'Amiens et de la collection Spitzer; le grand triptyque de la cathédrale de Chartres, nommé assez mal à propos *Châsse de Saint-Aignan*. En voilà assez, je crois, pour prouver la vitalité des ateliers du centre de la France, sur l'histoire desquels je n'ai pas à revenir. Cela soit dit d'ailleurs sans vouloir faire le moindrement de tort à l'admirable pied de croix de Saint-Bertin envoyé par le Musée de Saint-Omer ou aux émaux de la cathédrale de Troyes, œuvres exécutées sinon par des Allemands, du moins sous l'influence de l'art de la Meuse et du Rhin. Nous sommes assez riches et Limoges a produit des œuvres trop remarquables pour que j'aille nier le mérite de ces morceaux; mais, c'est égal, je crois que tous ceux qui ont le sentiment de la couleur partageront mes préférences quand ils auront admiré les colorations chaudes de la plaque limousine qui occupe le centre de la vitrine de M. Spitzer. Jamais, ailleurs qu'en France, on n'a poussé plus loin le sentiment de ce que l'on peut produire avec l'émail.

Je me hâte de terminer ce trop long article et je m'aperçois que je n'ai parlé ni des émaux translucides de la fin du XIVe siècle, proches parents de ceux que possède le Louvre, envoyés par le Musée de Dijon, ni du calice entièrement recouvert d'émaux, ni de la grande monstrance exposés par M. Spitzer, ni de la dinanderie, ni des étoffes, ni du coffret en cuir de Clermont, ni des matrices de sceaux de M. Hoffmann, ni des ferronneries de M. Le Secq des Tournelles. Il faut, dit-on, savoir se borner; mais comme je n'ai point de prétention à savoir écrire, je pense que la recommandation ne saurait m'être appliquée dans l'espèce. Et je ne jure pas, ma foi, que je ne reviendrai encore longuement quelque jour sur une réunion d'objets qui n'est pas un des moindres attraits de l'Exposition.

ÉMILE MOLINIER.

L'ARCHITECTE ET L'ARCHITECTURE MODERNES

LETTRE A M. FORMIGÉ



JE n'ai point l'honneur de vous connaître, Monsieur, et je le regrette. J'aurais voulu vous dire en face tout le bien que je pense de votre talent. Vos deux palais du Champ de Mars sont une trouvaille, d'un art sobre, riant, distingué, personnel et français jusqu'au bout des ongles. D'autres, plus autorisés, vous l'ont dit avant moi, mais personne avec plus de conviction et de sincérité.

Par malheur, je ne puis même vous faire mon compliment dans votre langue. Les termes de votre littérature spéciale ne me sont pas familiers, et je ne sais pas placer à point ces vocables sonores et techniques qui font si bien dans le discours. Peut-être ferez-vous peu de cas des éloges d'un homme « qui n'est pas du bâtiment » ; car hélas ! Monsieur, je ne suis pas architecte.

Je ne suis même qu'un amateur.

Connaissez-vous cette race singulière, négligée par les naturalistes ? L'amateur est un être à part qui tient à la fois du terre-neuve et du fossoyeur ; sauveteur obstiné comme le premier, habitant les cimetières comme le second. Pourtant, il y a une nuance : le fossoyeur enterre ses morts, l'amateur déterre les siens. Autre détail : il choisit de préférence les morts de qualité.

L'exhumation opérée, les uns prennent le cadavre tel quel et le classent à son rang, avec une étiquette, dans les vitrines de leur

musée. Les autres l'époussettent, le nettoient, le consolident pour qu'il ait bon air, et lui donnent une place décorative dans l'arrangement de leur cabinet. D'autres encore, quand le cadavre est incomplet, font refaire un bras, une jambe, une tête ou un torse, suivant la lacune, ce qui ne manquera pas d'embarrasser étrangement les archéologues de l'avenir.

Ce n'est pas tout : après avoir installé ses corps glorieux, l'amateur les étudie, les compare avec les voisins, les interroge, les fait causer et finit toujours par en tirer pied ou aile, quelque histoire ou quelque vérité.

— Rien de mieux, me direz-vous; cette façon d'interviewer les morts, rattache le présent au passé et repose des soucis de l'avenir.

— J'en conviens, mais il ne faut pas en abuser. Or le rétrospectivisme sévit en ce moment à l'Exposition, les cas sont nombreux et inquiétants : histoire de l'arme, de la musique, de la peinture, de la sculpture, de la gravure, histoire des moyens de transport, de l'habitation humaine, de l'imprimerie, du théâtre, des médailles, des affiches, etc. N'êtes-vous pas un peu effrayé de ce grand branle-bas archéologique? Pour moi, je me défie des programmes de cette envergure; ils sont admirables en théorie et sur le papier, mais après? Voyez l'*Histoire de l'habitation humaine*, un beau titre à coup sûr et bien fait pour séduire un esprit ingénieux; qu'en reste-t-il en somme? des bâtisses trop petites pour des habitations, trop grandes pour des maquettes; quelques-unes inventées de toutes pièces pour la circonstance et sans valeur scientifique; un luxe d'inscriptions à côté d'hérésies bizarres, comme la prétendue maison gallo-romaine, composée de fragments provenant des Tuileries.

Si je ne me trompe, il y avait une autre histoire à faire, celle de l'architecture, et je m'étonne qu'on l'ait oubliée, du moment que l'on réservait une place à l'histoire de la peinture, de la sculpture et de la gravure. Grouper chronologiquement des moulages de tous les types de construction connus et authentiques, en se bornant aux parties les plus significatives ; faire saisir, d'une façon tangible, la raison des différents modes d'architecture, leur logique, leur lois, leur enchaînement et leur déduction historiques; montrer de même, par des exemples sévèrement choisis, comment tous les siècles et tous les peuples ont utilisé la pierre, le bois, la brique, la faïence, la terre cuite et le fer; un tel panorama, bien ordonné, ne pouvait manquer de réussir. Au besoin, on aurait semé çà et là des bars, des boutiques, un orchestre étonnant et quelques danseuses ; il faut bien

amuser le public, ce grand enfant, pour lui faire digérer la leçon.

L'histoire ou plutôt le tableau de l'architecture, tel que je le comprends, est encore à faire et personne ne paraît s'en occuper. Un jeune élève de l'École des Beaux-Arts à qui je montrais les traités de nos grands architectes de la Renaissance, dans leurs belles éditions originales, m'avouait ingénûment qu'il les voyait pour la première fois, qu'il n'en soupçonnait même pas l'existence, que du reste les lectures de ce genre étaient assez mal vues à l'École. Cela est-il vrai, monsieur, et ces nobles traités, modèles de doctrine, de bon sens et de bon langage, sont-ils dédaignés à ce point? Mais alors, où et comment nos jeunes gens apprennent-ils l'histoire? car on m'assure que les classiques du XVII[e] et du XVIII[e] siècle ne sont pas mieux traités à l'École que leurs confrère du XVI[e]. A défaut des monuments incomplets, altérés ou mutilés pour la plupart, n'est-ce pas une bonne fortune de posséder le commentaire de l'auteur lui-même, d'entendre son enseignement de sa bouche, de connaître sa pensée, la genèse de son œuvre, le milieu dans lequel et pour lequel elle a été conçue?

Aussi bien l'architecte n'est plus maître d'ignorer son histoire. Depuis un demi-siècle, les documents se sont multipliés d'une façon prodigieuse ; grâce aux photographies et aux moulages, ils ont pénétré partout et vulgarisé le passé. En France, en Angleterre, en Allemagne, une foule de savants ont étudié par le menu l'architecture de tous les temps et de tous les peuples. Sans vouloir faire de l'architecte un archéologue, on a bien le droit d'exiger qu'il connaisse au moins ses grands ancêtres, ceux de son pays qui lui ont frayé la route et montré le chemin.

D'ailleurs, où l'École trouvera-t-elle un enseignement plus pratique et de meilleurs exemples? Quels honnêtes gens que ces vieux maîtres! Quelle conscience, et quel respect pour leur art! Quelle recherche incessante et passionnée du beau! Pardonnez mon enthousiasme, monsieur, mais ce sont mes morts et j'ai à cœur de les défendre. Tenez! j'ai sous les yeux l'*Architecture* de Philibert de l'Orme; rassurez-vous, je n'en retiendrai qu'un détail, l'importance qu'il donne à la coupe des pierres et le scrupule avec lequel il indique les moindres cotes de ses profils. De son temps, on croyait encore aux profils, à leur choix, à leurs proportions, à leur distinction. Nos jeunes gens ont changé tout cela : ils tracent leurs épures *de chic*, à l'aventure, suivant telle ou telle recette de l'École, quand ils ne laissent pas faire l'entrepreneur. Notre siècle aime les procédés expéditifs.

Eugène Delacroix voulait qu'on lui construise un tombeau à moulures très prononcées, « contrairement, disait-il, à ce qui se pratique aujourd'hui ». Que penserait le grand artiste, s'il pouvait voir le chemin que nous avons fait depuis sa mort? A force d'économiser sur la pierre et la main-d'œuvre, on n'admet plus que les corniches méplates et camardes, les arêtes émoussées, les reliefs sans vigueur, les moulures infinitésimales. Tant de mesquinerie énerve l'architecture et substitue au caractère, à l'accent, je ne sais quelle monotonie banale et plate.

Ajoutez la Voirie qui rogne impitoyablement les saillies sur la rue; la Ville, qui impose le grattage périodique des façades, c'est-à-dire la ruine à courte échéance de toute architecture; et puis l'ingénieur... Dieu me garde de manquer de respect à un personnage de cette importance; mais enfin il est permis de dire qu'il se mêle beaucoup d'architecture depuis quelque temps, et que ses procédés de simplification scientifique, appliqués au bâtiment, ne sont pas faits pour enrayer le mal.

A ce propos, je prendrai la liberté de vous soumettre une question : est-il vrai que la jeune École éprouve le besoin de créer un nouveau type, l'architecte-ingénieur ou l'ingénieur-architecte comme il vous plaira?

Je n'en vois pas la nécessité.

L'ingénieur et l'architecte ont chacun leur tempérament. Le premier aime les exercices de force et montre volontiers son talent; il sait, à un milligrame près, ce qu'il peut porter de kilos à bras tendu. Il a ses formules en poche, calcule, simplifie et réduit tout au minimum indispensable. Pour lui, la maison est une usine, un problème scientifique; c'est un utilitaire.

L'architecte, — du moins celui que j'imagine, — traite la construction comme un problème esthétique. Amoureux du beau, des proportions heureuses, des formes élégantes et distinguées, il combine la solidité de l'œuvre avec l'effet décoratif et cette pointe d'inutilité qui est l'esprit, le pittoresque, la grâce et la fantaisie. Il a de l'imagination ; c'est un artiste.

Les deux humeurs sont incompatibles; essayez de les marier, elles ne tarderont pas à faire mauvais ménage. L'ingénieur sacrifiera toujours l'art à la science, l'autre la science à l'art. D'ailleurs, ni concessions, ni compromis éventuels : l'un est trop despote, trop autoritaire, l'autre trop nerveux et trop susceptible. Lancer nos jeunes gens dans cette voie, demander à l'École des Beaux-Arts de fabriquer

des êtres hybrides, des monstres à deux têtes, c'est une illusion et un péril. Le dilemme s'impose dans toute sa rigueur : ou architecte ou ingénieur, il faut opter pour l'un ou pour l'autre.

Or, on aura beau dire que les temps sont changés, que l'architecte doit subir, comme les autres, les conséquences d'une situation nouvelle, rien ne l'oblige à abdiquer, à jeter sa couronne d'artiste pour se faire ingénieur-constructeur de bâtiments. Les temps sont également changés pour le peintre, pour le sculpteur, pour le musicien, pour l'écrivain, pour le graveur ; pourtant Gounod n'est pas devenu luthier, Gaillard imprimeur en taille-douce, Falguière marbrier, Zola typographe, Meissonier fabricant de produits chimiques ; ils sont restés ce qu'ils étaient, des artistes. L'architecte doit faire comme eux ; comme eux, il se sert d'objets matériels pour formuler sa conception et lui donner un corps ; depuis Ictinus jusqu'à vous, monsieur, on n'a jamais fait autre chose. Et la toile qui exprime la pensée du peintre, la planche la pensée du graveur, le livre la pensée du poète, ont d'aussi bonnes raisons pour être solides et braver le temps, que la pierre, le bois et le fer qui expriment la pensée de l'architecte.

Donc, chacun chez soi, l'ingénieur dans son royaume et l'architecte dans le sien. Leur domaine est assez vaste, et ni l'un ni l'autre n'a besoin d'empiéter sur le voisin. Que l'architecte se familiarise avec toutes les formules de l'ingénieur qui concernent le bâtiment, c'est son devoir élémentaire. Qu'il ait même recours à l'ingénieur dans certaines constructions spéciales où le fer a une importance prédominante, cela va de soi, et la Galerie des Machines montre ce que l'on peut attendre de cette alliance bien entendue. Mais, si l'ingénieur fournit le squelette, c'est l'architecte qui lui donnera l'enveloppe, la forme, la couleur et la vie.

Vous savez tout cela par cœur, monsieur, et ce n'est pas à moi de vous l'apprendre. Vous faites ce que faisaient les grands maîtres de leur temps, ce qu'ils feraient encore s'ils revenaient au monde, de l'architecture pour les besoins et avec les matériaux contemporains. Être de son siècle, s'abstenir de bâtir une église gothique ou un temple grec, une caserne ou un cottage, quand on est chargé de construire un palais pour une Exposition, le mérite n'est pas mince par le temps qui court.

J'entends dire tous les jours à vos confrères : « Que voulez-vous ? c'est le public qui commande, il faut bien le servir à son goût. » Le goût public, qu'est-ce que cela ? Le goût dans les arts est le privi-

lège d'une oligarchie très étroite et le public n'y est pour rien. Qu'il impose ses convenances, son bien-être, son plan, soit; c'est à l'architecte d'imposer son goût, et l'architecte réussira toujours, pour peu qu'il ait du talent et de la volonté; vous le savez mieux que personne.

Eh bien! monsieur, et c'est là où je désirais en venir, je voudrais voir un groupe d'architectes de talent, — il n'en manque ni au Champ de Mars, ni à l'Esplanade, — serrant les coudes, organisant un mouvement, plantant leur drapeau et l'imposant au public. Je voudrais les voir s'affirmer, reprendre leur rôle d'autrefois et leur ancienne suprématie. Comment donc! l'architecte a sacrifié petit à petit une foule de ses attributions les plus légitimes pour les abandonner à l'entrepreneur, au tapissier, au décorateur; si bien que, chacun prenant sa part, voici l'ingénieur qui fait mine de vouloir s'emparer du reste.

Aussi, qu'est-il arrivé? Le monde voyant tant d'indifférence chez ceux qui devraient lui donner le bon exemple, se désintéresse à son tour de cet art par excellence qui passionnait nos ancêtres. Prenez au hasard un homme intelligent, bien élevé; parlez-lui d'une exposition de tableaux ou d'objets d'art, il accourt au plus vite et le voilà jugeant, discutant, critiquant. Il a une opinion à lui et la défend tant bien que mal. Proposez-lui d'aller voir une exposition d'architecture, il ne se dérangera pas; s'il accepte en rechignant, vous serez frappé de la banalité de ses jugements, de ses phrases toutes faites, de son impersonnalité. Rien ne le sollicite à s'occuper de ces choses. Au Palais de l'Industrie, le Salon des architectes est un désert; il n'y met jamais les pieds. Son journal, si vite informé, si abondant quand il s'agit de tableaux ou de curiosités, ne lui parle jamais d'architecture. Au cercle, il n'est pas mieux renseigné. Pour être au courant, il faut mettre la main sur les publications techniques. Prenez garde! au lieu de penétrer dans les esprits, de se mêler à l'atmosphère, d'ètre un art vivant, dont tout le monde a une teinture, comme la musique ou le dessin, l'architecture risque fort de devenir une exception, une spécialité, le privilège de quelques mandarins, une langue morte.

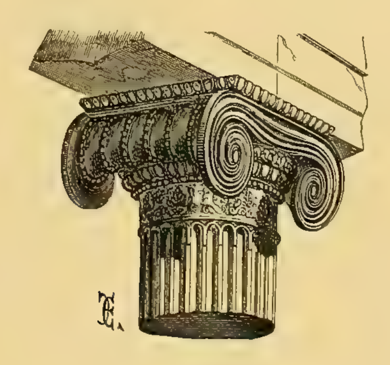
La réforme est indispensable. Il faut que l'architecte fasse l'éducation du public, qu'il rende ses Salons annuels attrayants, qu'il entre dans l'intimité de l'homme du monde par toutes les portes de la publicité, qu'il étudie ce qui l'intéresse pour lui en parler dans sa langue. Or, ce que le monde veut connaître, ce qui le préoccupe, ce n'est pas la construction officielle d'une nouvelle mairie, ni même la

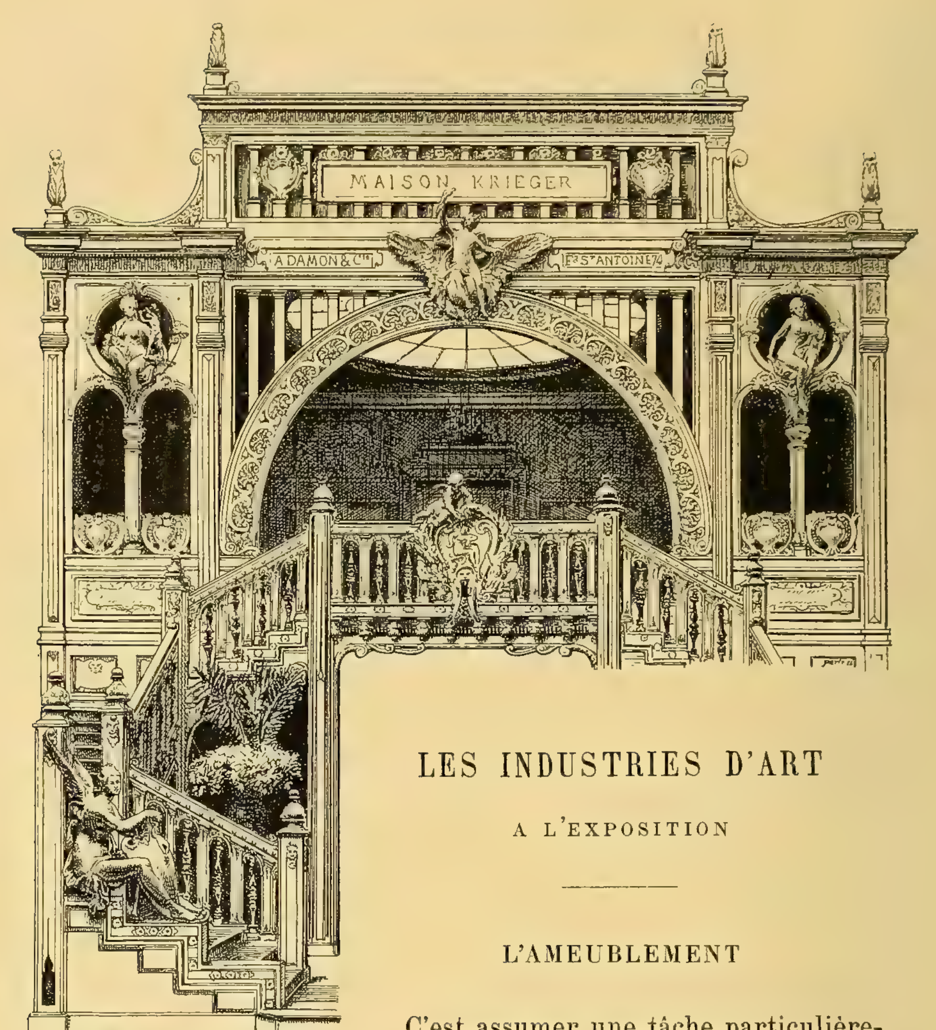
maison de produit à six étages, c'est l'hôtel de tel financier, de tel artiste, de tel amateur, de telle femme à la mode, toutes choses dont on ne lui ouvre pas la bouche. A-t-on jamais signalé, par exemple, les travaux si neufs et si pleins d'ingéniosité de M. Émile Peyre pour Mme Roussel, Mme Stern, ou M. de Gunzbourg, et le merveilleux escalier, digne de Versailles, construit par lui pour M. le baron de Hirsch ? Connaît-on l'hôtel de M. le baron de Rothschild et son hall lumineux; les cheminées monumentales et les galeries célèbres de M. Spitzer; la maison de M. Gaillard et son escalier de géants? Qui s'est jamais avisé d'étudier tous ces intérieurs décorés d'une façon si pittoresque par nos amateurs, les salons de M. Gavet, l'hôtel de M. Martin Le Roy, celui de M. Edmond Foulc qui a placé dans son hall, au milieu de tapisseries, de meubles et d'objets d'art, une lucarne tout entière du château de Montal et l'admirable jubé de marbre de Pagny? Toutes ces fantaisies délicates et raffinées, modèles excellents d'architecture privée, sont perdues pour le public ; personne ne pense à les lui signaler.

Vous me direz que j'en parle à mon aise, que ces messieurs n'ouvrent pas leur porte si facilement, que l'amateur parisien passe pour une manière de pontife, qui s'enferme majestueusement dans son temple, sur la hauteur, et n'admet pas les profanes à la célébration de ses augustes mystères.

N'en croyez rien, monsieur; l'amateur ne pontifie point; c'est un homme qui sait vivre et qui n'a rien de majestueux. Il tient toujours sa porte ouverte et, quand des artistes comme vous lui font l'honneur de lui demander la façon dont il interprète les anciens à l'usage des modernes, il descend volontiers de son temple, pour leur tendre la main et leur souhaiter la bienvenue.

EDMOND BONNAFFÉ.





LES INDUSTRIES D'ART

A L'EXPOSITION

L'AMEUBLEMENT

C'est assumer une tâche particulièrement vaste et compliquée, que d'entreprendre un compte rendu de l'ameublement à l'Exposition, et de signaler à la bienveillance générale les hommes de goût qui dans ce grand tournoi international se sont spécialement distingués dans les arts du mobilier. Pour peu que l'on tienne à donner au lecteur une impression à peu près nette de l'effort produit par tant d'artistes et d'industriels intéressants, il n'est presque pas de professions dont il ne faille dire quelques mots. Les bois les plus variés, les tissus les plus divers, presque tous les métaux sont à examiner; et leurs applications sont si complexes et si nombreuses, que pour en parler sinon avec autorité du moins en connaissance de cause, il faut des compétences singulièrement étendues. Ajoutons que cette année, si l'on tenait à être complet, on ne devrait pas se borner à l'étude des diverses classes où sont directement exposés les produits de nos industries mobilières. Il faudrait parcourir presque toute l'exposi-

tion française, car l'ameublement tient, dans l'agencement général de la plupart des sections qui la composent, une place exceptionnellement considérable. On peut même dire que si la joaillerie, l'orfèvrerie, la bimbeloterie, la parfumerie et d'autres encore offrent au public un attrait aussi vif, l'art de l'ébéniste et du tapissier ne sont pas étrangers à cette impression particulièrement favorable. Jamais, dans aucune exposition antérieure, on n'avait, en effet, montré une pareille ingéniosité à composer des ensembles agréables, et c'est en grande partie à ces installations, qui décèlent un goût rare et une application délicate, que notre grande Exposition doit ce charme attachant et cette saveur si particulière que personne en Europe n'essaye de lui contester.

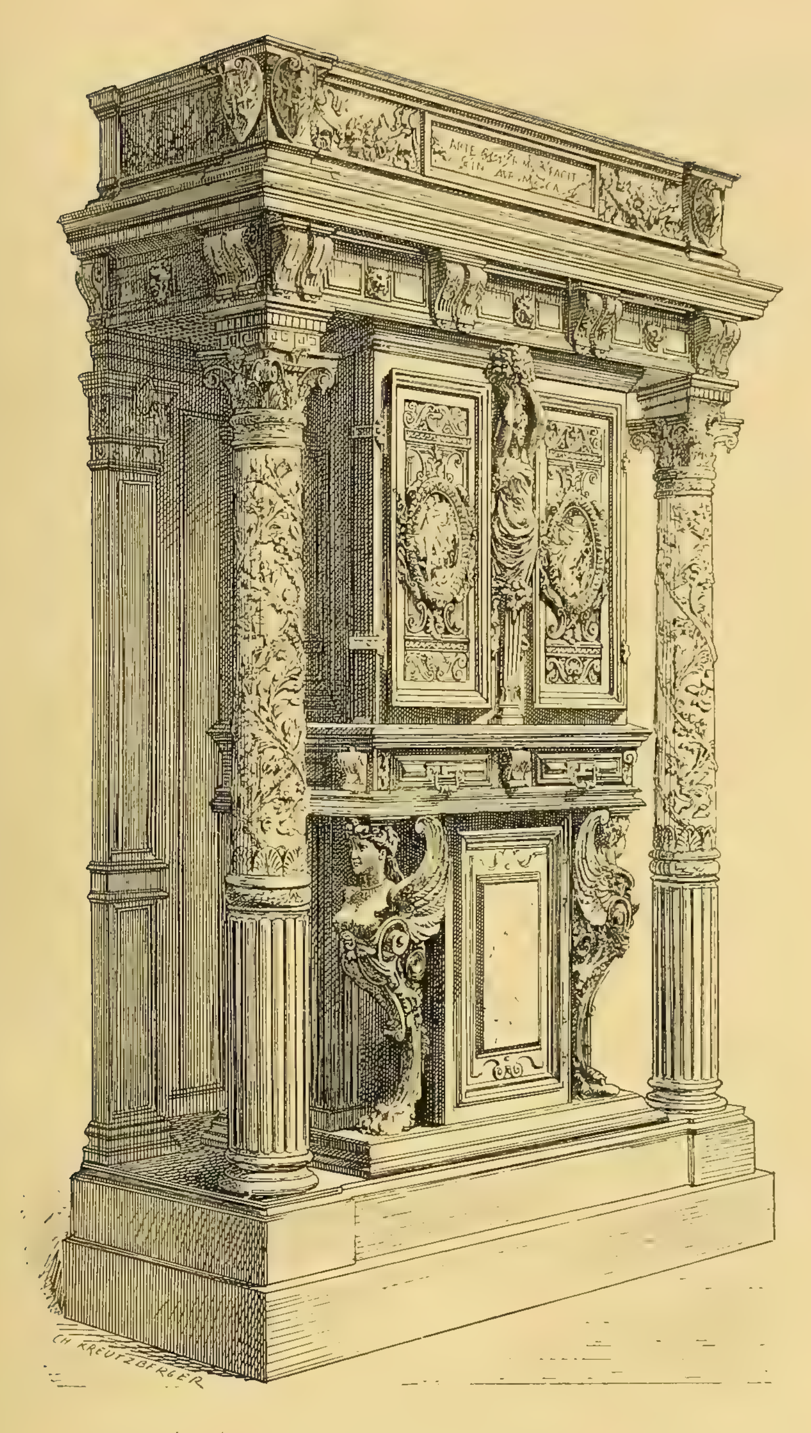
On éprouve, en effet, un plaisir indiscuté à contempler les élégantes vitrines en chêne sculpté, dans lesquelles les joailliers exposent leurs diamants, leurs rubis et leurs perles. Leur style général qui côtoie le Louis XV a été heureusement choisi. Les palmes et les rinceaux dont sont enveloppés les étalages affectent, par la flexibilité même de leurs lignes, un caractère capricieux et coquet qui convient bien à ces superbes et coûteuses inutilités. Les magnifiques et solennelles tentures en peluche d'un bleu légèrement passé, au milieu desquelles la massive et superbe orfèvrerie fait papilloter ses reluisances, produisent, d'autre part, une harmonie riche et grave qui met admirablement en valeur les chefs-d'œuvre réunis dans ce beau cadre. Les portiques, avec leurs cariatides un peu massives qui encadrent les tapisseries d'Aubusson et les étoffes de Roubaix, ont une solennité de bon aloi. Enfin rien n'est plus amusant que les contorsions rocailleuses des vitrines consacrées à l'article de Paris et à la parfumerie. Il n'est pas jusqu'aux exagérations de leurs couronnements, aux inflexions de leurs cartouches, et à leurs colorations veules et un peu fades, qui ne s'accordent avec la futilité des produits qu'elles sont chargées de contenir. Partout ce même accord se rencontre, au surplus, dans les sections consacrées aux tissus aussi bien que dans celles réservées à la céramique et, ne craignons pas de le redire, c'est en partie à la variété de cette décoration charmante, à l'ingéniosité de ce cadre si bien combiné, que le public doit l'enchantement qu'il éprouve à parcourir la section française.

On voit quel domaine considérable nous est ouvert et à quelles incursions nous pourrions être entraîné, mais que le lecteur se rassure. Notre intention n'est pas d'épuiser un si copieux sujet. Nous saurons nous borner à l'étude des principales spécialités de l'ameu-

ment, en nous appliquant surtout à mettre en relief les progrès considérables qui ont été réalisés dans les dix dernières années. Avant d'aller plus loin, qu'il nous soit permis, toutefois, d'émettre un regret : c'est que les nations étrangères se trouvent si incomplètement représentées, cette fois, au Champ de Mars. Pour des raisons qu'il n'est pas besoin de rappeler ici, un certain nombre de gouvernements ont cru devoir se dispenser de prendre part officiellement à cette grande fête du travail. Beaucoup d'industriels et les plus importants ont malheureusement pensé qu'il était de leur devoir de se conformer à ce regrettable exemple. Ces abstentions, n'hésitons pas à le dire, sont éminemment regrettables. Elles nous privent de points de comparaison précieux. Elles nous empêchent de connaître bien des choses qu'il nous eût été utile de savoir. Nos ébénistes, en effet, conviennent volontiers qu'à l'Exposition de 1878, la section si remarquée du mobilier anglais a été, pour un certain nombre d'entre eux, particulièrement suggestive, et tous ceux qui s'occupent du mobilier ont conservé un précieux souvenir de la délicieuse chambre à coucher que MM. Holland et fils avaient exposée, des fins dressoirs et des meubles à étagère de MM. Collinson et Lock, des sièges et des tables délicates dans le style de la *Reine Anne*, envoyés par MM. Brown frères, Jackson et Graham, Shoolbreed, James et Cie de Londres et Lamb de Manchester. Or cette année, aucune de ces maisons n'expose. Pour nous consoler de toutes ces abstentions, nous n'avons guère que les envois de MM. Edwards et Roberts dont quelques meubles en palissandre, traités dans le goût rocaille et rappelant la Régence, attestent assurément une grande habileté, mais ne nous apportent, hélas! aucun enseignement précieux.

Ce qui se produit pour l'Angleterre se répète ailleurs. L'Italie nous a envoyé, il est vrai, une certaine quantité de meubles en chêne et noyer sculptés, mais la qualité est loin de répondre au nombre, et quand nous aurons promené le lecteur devant les compartiments bondés de buffets, de tables et de sièges littéralement couverts de sculptures plus ou moins rudimentaires, notre instruction commune n'y aura rien gagné. Le seul avertissement que l'on tire de là c'est que l'excès d'ornementation est un défaut capital. Mais depuis longtemps la démonstration de cette vérité n'était plus à faire.

Dans les autres pays c'est la même pauvreté. En Belgique où les bons ébénistes abondent cependant, nous ne rencontrons guère que la contrefaçon des meubles parisiens, contrefaçon un peu hâtive et qui vise surtout le bon marché. A l'exception de magnifiques parquets



CABINET EXÉCUTÉ PAR M. BLANQUI, SUR LES DESSINS DE M. P. SEDILLE.

(Exposition universelle de 1889.)

d'assemblage exposés par M. Louis de Waele et qui sont tout à fait hors de pair, et de quelques petits meubles dans le style Louis XV assez soignés comme dessin et comme exécution, envoyés par M. Briots, nous ne voyons presque rien à citer. Et en effet, les tentatives provinciales de MM. Mustsaers Noez et Teugels-Schippers de Malines, ainsi que l'effort de M. J.-A. Goyers de Louvain pour ressusciter l'ébénisterie liégeoise, s'ils sont honorables, ne nous paraissent pas appelés à un grand avenir. Le Danemark et la Russie n'exposent que quelques meubles isolés et sans intérêt marquant. Enfin dans la section espagnole, une demi-douzaine de sièges pesants et romantiques, à dossier en ogive et couverts de bas-reliefs mouvementés, nous frapperont plutôt par leur étrangeté que par leur caractère plastique. Toutes ces expositions un peu avortées ne sauraient donc nous retenir et nous devrons nous borner aux sections françaises. Hâtons-nous d'ajouter que ces dernières sont si abondamment fournies en spécimens du plus haut intérêt, que nous n'aurons point trop à regretter de voir ainsi notre inspection strictement limitée.

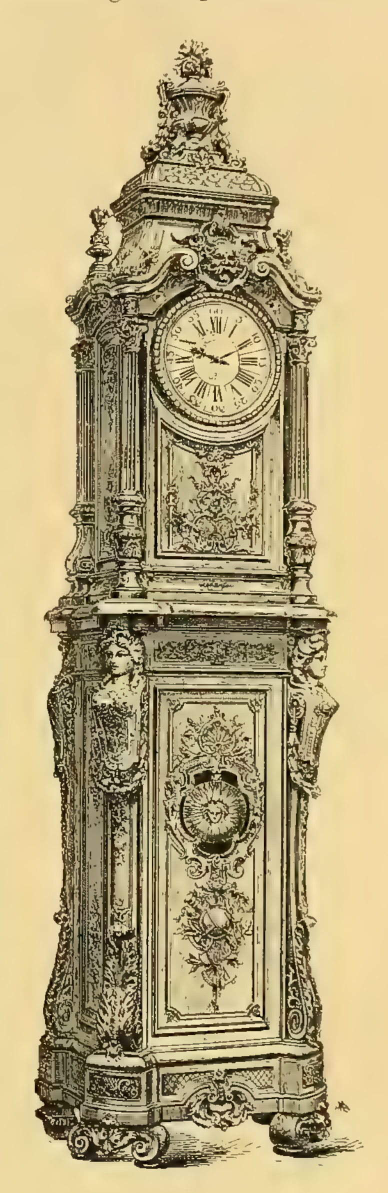
I.

LA MENUISERIE EN MEUBLES ET LE BOIS SCULPTÉ.

Dès qu'on pénètre dans la classe 17 qui comprend la menuiserie en meubles et l'ébénisterie, on éprouve un sentiment d'apaisement et un bien-être inexprimables. On est frappé par l'agréable disposition de l'ensemble, par la forme heureuse des meubles exposés, par leurs bonnes proportions et surtout par leur sobriété relative. Nulle part on ne remarque d'encombrement. Partout les objets sont juste dans le nombre qui convient. Aucun d'eux, même parmi les plus riches, même parmi les plus coûteux, ne semble faire étalage de sa somptuosité. Tous, en outre, sont gais à l'œil, même les plus sombres, et dès qu'on procède à un examen attentif de leur confection, la plupart nous surprennent par l'étonnante supériorité de la fabrication, par la perfection absolue de la main-d'œuvre. Dans tous ces ouvrages conçus avec un goût souvent irréprochable, rien n'a été livré à l'abandon. Les plus petits détails ont été l'objet d'un soin spécial. Toutes les parties montantes se trouvent bien d'aplomb. Les assemblages sont d'une netteté irréprochable. Les tiroirs et les portes ferment hermétiquement, et sans frottement suspect. Les placages intérieurs sont

aussi bien traités que ceux du dehors. Le corroyage des bois employés pour les surfaces les moins visibles est aussi régulier que dans les façades les plus apparentes, et les parties sculptées ne sont pas seulement exécutées avec une finesse de bon aloi, elles ont une souplesse, un gras qui rappellent les meilleures époques de la menuiserie française.

Nous pouvons donc être fiers, et à juste titre, de l'habileté de nos fabricants et de l'instruction technique de leurs collaborateurs. Jamais à aucune autre époque on n'a mieux travaillé le bois que de nos jours. Jamais, au point de vue de l'exécution, on n'a fait preuve de plus d'adresse et d'intelligence. Une pareille constatation a son prix en tout temps; mais elle tire une importance considérable des circonstances toutes particulières dans lesquelles elle se produit. Il y a juste un siècle, en effet, que les corporations ont été abolies; il y a juste un siècle, nous ne devons pas l'oublier, que les Jurandes et Maîtrises ont pris fin et cette admirable perfection de la main-d'œuvre, se manifestant d'une façon si éclatante, est la meilleure réponse qu'on puisse faire aux lamentations rétrogrades de ceux qui continuent de nos jours à regretter le beau temps des Maîtrises et des corporations.



HORLOGE EXÉCUTÉE PAR M. LEMOINE.

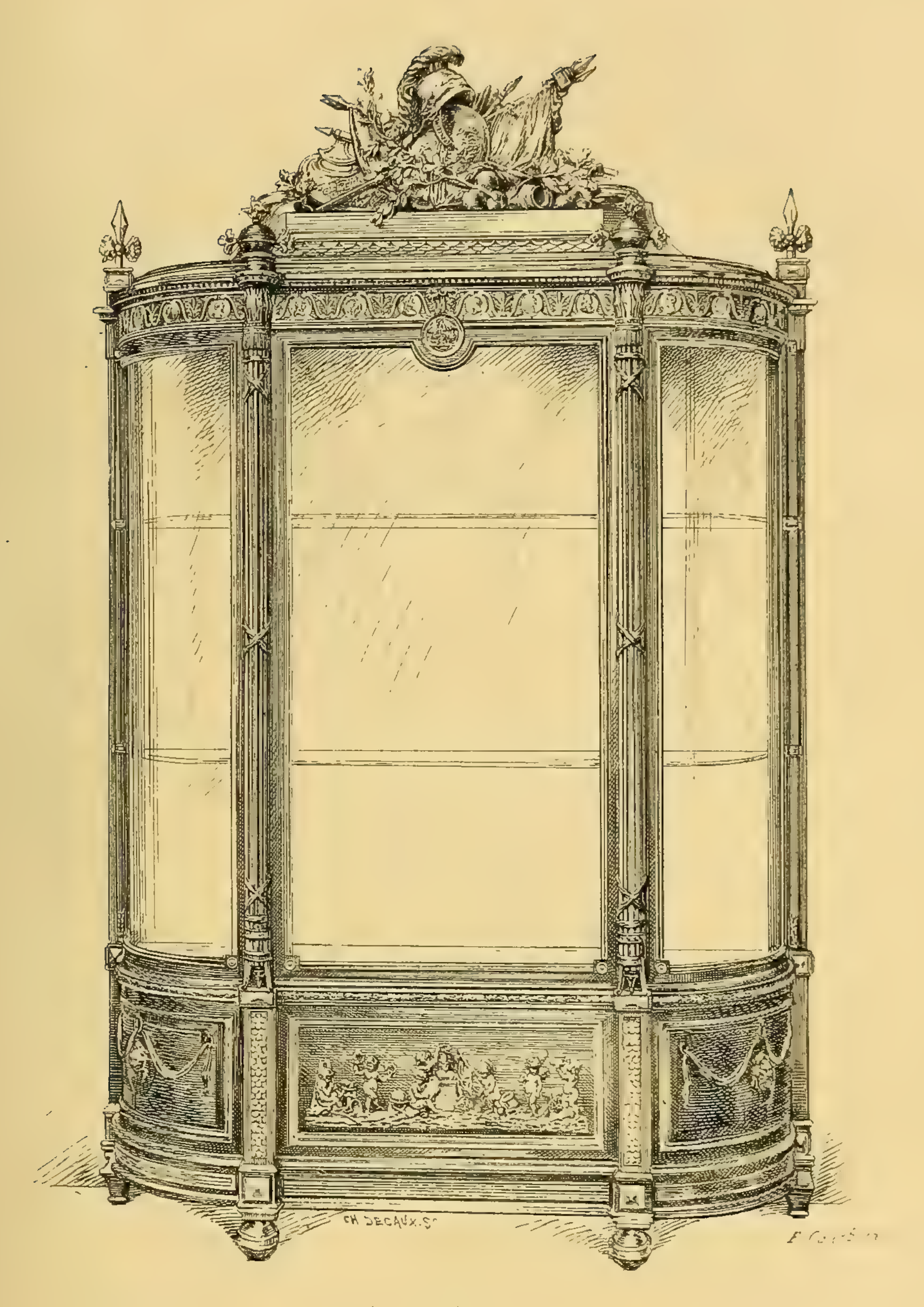
(Exposition universelle de 1889.)

Il serait imprudent, toutefois, de vouloir pousser la démonstration à l'extrême, et de prétendre que cette même supériorité de travail se retrouve dans tous les ouvrages de nos fabricants. Il demeure bien entendu que les meubles si brillamment exposés au Champ de Mars doivent être considérés beaucoup plus comme des spécimens de ce qu'on peut faire, que comme des échantillons de ce

qu'on fait couramment. Ce sont, au sens industriel et professionnel du mot, de véritables chefs-d'œuvre. Mais cette même qualité appartenait également aux meubles anciens, qui peuvent nous servir de points de comparaison. Et, puisque incidemment nous abordons ce point de nos études, qu'il nous soit permis de faire une courte digression et d'adresser à nos fabricants de meubles une critique motivée.

Depuis vingt ans, dans tous nos ateliers importants, la machine habilement conduite s'est en partie substituée à la main de l'ouvrier, aujourd'hui presque partout les bois sont débités et corroyés à la vapeur; les feuilles de placage sont déroulées mécaniquement; les marqueteries sont découpées à la scie sans fin, et les moulures au lieu d'être péniblement poussées sur le banc à profiler sont instantanément obtenues par les vertigineuses rotations de la « toupie ». Grâce à des machines nouvelles, les bas-reliefs qu'on obtenait déjà par un étampage à forte pression, et la ronde bosse qu'on devait sculpter au ciseau seront avant peu taillés et sculptés mécaniquement dans la masse. Déjà l'on peut voir, dans le palais des Beaux-Arts, deux très curieux bas-reliefs de M. Levillain exécutés d'après ce procédé, et avec une telle perfection que le jury de sculpture les crut d'abord coulés en bronze. Il n'y a donc aucune témérité à prétendre qu'avant longtemps des meubles qui jadis étaient fort compliqués de fabrication et par conséquent fort coûteux, pourront être établis à des conditions relativement fort douces. Fines marqueteries, sculptures délicates, moulures tourmentées, corroyage et fabrication, tout s'exécutant mécaniquement, il suffira de créer un bon modèle conçu avec goût et très sévèrement étudié, pour pouvoir, sans grands frais, le répéter à un nombre considérable d'exemplaires. C'est pourquoi nous aurions souhaité de voir, cette année, au Champ de Mars, un essai ou deux de ces mobiliers types. Dans un temps comme celui que nous traversons, une tentative de ce genre aurait certainement obtenu le plus éclatant succès et les grandes maisons de Nouveautés qui, désormais, se piquent de faire des meubles et de la tapisserie, auraient assurément trouvé dans ces recherches utiles un emploi plus profitable de leurs énormes capitaux, que dans leurs exhibitions de luxe débordant et tapageur, d'un goût au moins douteux et d'une utilité contestable.

Ces réserves faites, qu'il nous soit permis de répéter que la plupart des meubles sculptés exposés par nos menuisiers et par nos ébénistes, sont extrêmement remarquables comme exécution, et attestent de grands progrès réalisés depuis l'Exposition dernière. Comme exemples de cette fabrication irréprochable, nous pourrions citer chez M. Qui-



VITRINE COMPOSÉE ET EXÉCUTÉE PAR M. CHEVRIE.

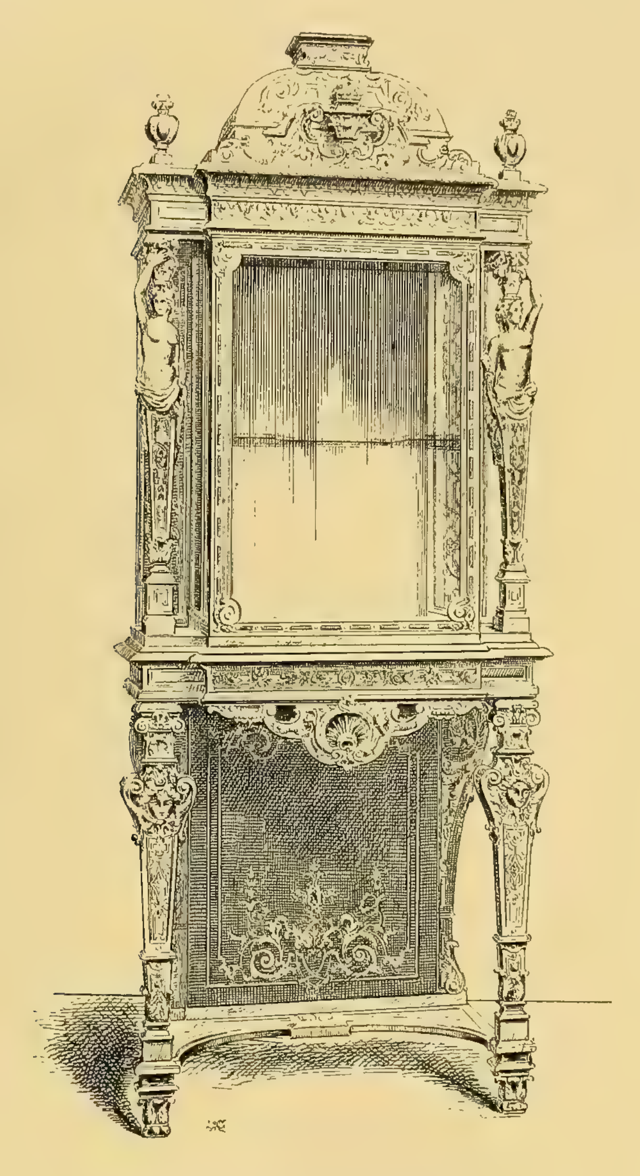
(Exposition universelle de 1889.)

gnon tel joli cabinet, d'une construction parfaite, élégant de forme, enrichi de colonnettes, de bas-reliefs de bronze, et de frises en marqueterie. Tout auprès chez M. Blanqui, de Marseille, on remarque également un cabinet du même genre, ainsi qu'une petite armoire à deux corps, englobée dans une sorte de portique, et dont le soubassement est porté par des sphinx d'un grand caractère. Ce meuble monumental dans lequel on reconnaît l'inspiration de M. Sédille, l'éminent architecte, peut bien être critiqué sur quelques points. On peut lui reprocher d'être un peu trop monumental peut-être, et plus majestueux qu'utile, mais on ne peut en méconnaître la grande et fière allure et surtout l'exécution magistrale. M. Louveau a également envoyé un petit meuble marqueté d'une fabrication extrêmement soignée; et dans l'exposition de M. Drapier se trouvent de petits cabinets Renaissance d'une parfaite tenue. Je n'oserais prétendre que tous ces beaux ouvrages soient supérieurs à la superbe armoire que M. Fourdinois fils exposait en 1867. Mais je tiens à constater que ce qui passait alors pour un chef-d'œuvre unique est devenu, depuis lors, un article presque courant.

Ce n'est point du reste faire assez que de remonter à vingt-deux ans en arrière pour se rendre compte de l'effort produit et du progrès accompli. Il faut se reporter au temps lointain du roi Louis-Philippe, et se souvenir de ce qu'était alors le mobilier de nos pères. Le règne de l'acajou plaqué achevait de briller de toute sa splendeur; celui du palissandre était à son aurore. Le noyer détrôné, ne trouvant plus d'emploi que sous forme de placage, était relégué dans les mobiliers de campagne. Le nom du bois employé parlait seul à l'esprit et la valeur des façons était absolument ignorée. C'est alors que quelques hommes d'intelligence et de goût s'ingénièrent à rendre à nos essences indigènes une partie de leur faveur passée, et s'efforcèrent de remettre en honneur le chêne, le noyer et le poirier noirci. Les frères Grohé, Sauvresy, Fourdinois père, s'inspirant des armoires à niches, à fines colonnettes et à frontons, que la Cour des Valois appréciait si fort, et de ces tables aux volutes majestueuses que dessina Androuet du Cerceau, enfantèrent toute une suite de meubles élégants, sveltes, gracieux, mais de pure décoration, ornés de pilastres et de bas-reliefs rappelant l'École de Fontainebleau. Puis des meubles de décoration on passa peu à peu aux meubles de service et c'est de là que, vingt ans plus tard, devaient sortir cette profusion de salles à manger Henri II, de cabinets et de chambres Renaissance où tout n'est pas parfait assurément, mais dont la restitution plus ou moins inexacte constitue

cependant une véritable révolution dans l'histoire de notre mobilier.

A partir de ce moment, en effet, le travail du bois commença à



VITRINE COMPOSÉE ET EXÉCUTÉE PAR M. FLACHAT.

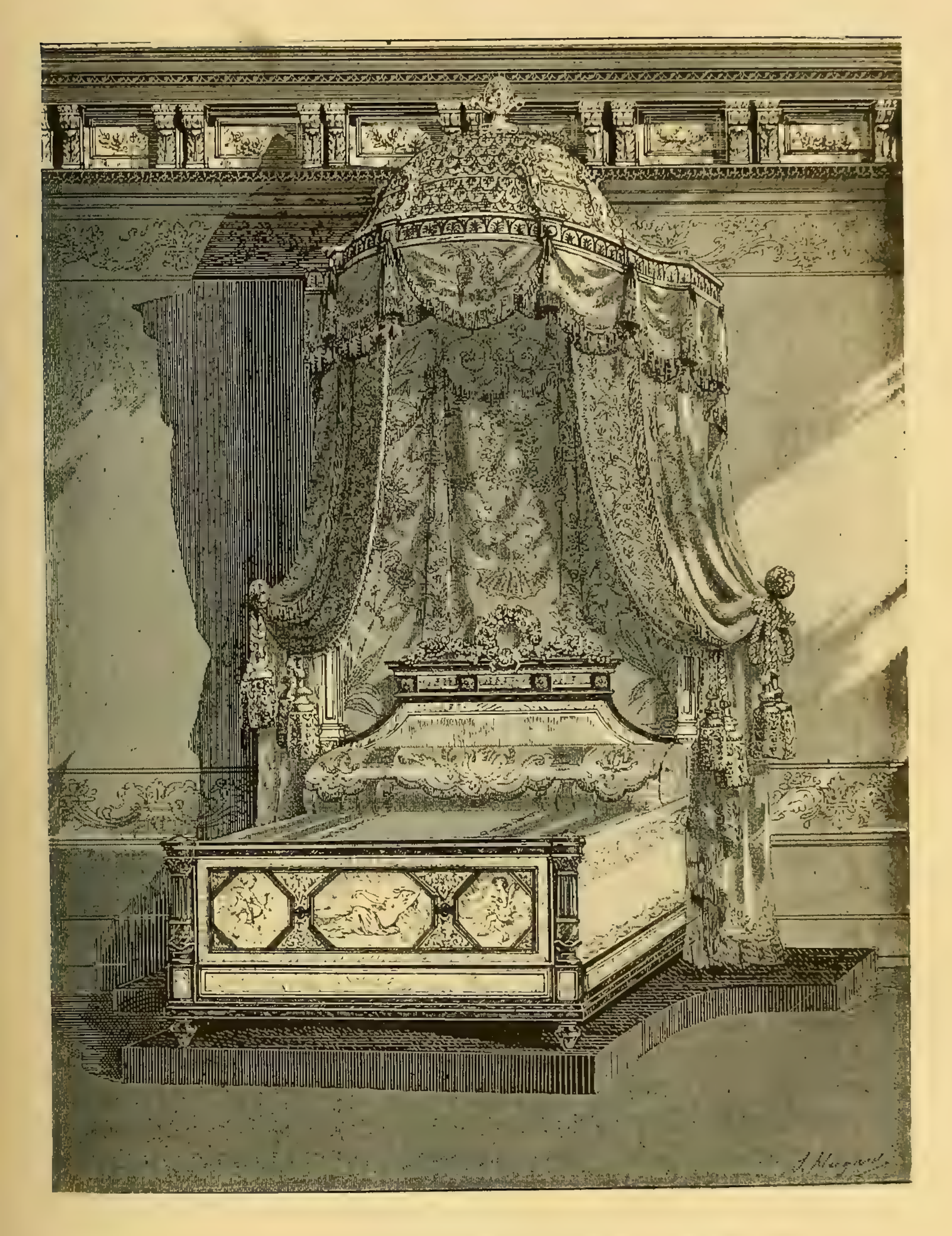
(Exposition universelle de 1889.)

compter dans le prix des meubles. Les façons parurent aussi précieuses que la matière employée. En outre, c'est à cette école nouvelle que se forma cette phalange de vaillants sculpteurs qui allait

non seulement couvrir d'ornements plus ou moins choisis une quantité prodigieuse de meubles en bois naturel, mais encore nous permettre de rendre au bois sculpté et doré la place d'honneur qu'il avait jadis dans les salons de nos ancêtres. Ajoutons qu'une fois l'élan donné, on ne s'arrêta point en route. Le mobilier de la Renaissance, quelles que soient ses qualités décoratives et plastiques, est médiocrement commode. On sent qu'il a été taillé pour d'autres muscles que les nôtres. On se persuada promptement que le XVIIe et le XVIIIe siècle, plus hospitaliers, pouvaient également profiter de l'habileté reconquise, et voilà comment, au Champ de Mars, on peut voir une multitude de beaux meubles rappelant toutes les époques fameuses de notre histoire mobilière, traités avec une puissance d'exécution qui nous charme, avec une sûreté qui nous étonne, avec une finesse à la fois précieuse et exempte de maigreur.

Parcourez la classe 17, vous rencontrerez partout des spécimens remarquables de cette sûreté de main; de cette facilité à assouplir la matière la plus rebelle, à sculpter avec art les bois les plus cassants et les plus durs. Remarquez chez M. Jeanselme ce magistral buffet à deux corps en noyer ciré, orné d'un puissant bas-relief, qui rappelle par ses courbes solennelles les plus beaux jours du Grand Roi. Tout à côté, contemplez l'horloge et le baromètre exécutés par M. Guéret et qu'expose M. Lemoine. Voyez ensuite les belles cheminées à cariatides envoyées par M. Roll et par M. Flachat; celles aussi composées et exécutées par M. Hugnet, par M. Bosnier et par le successeur de M. Renouvin; et profitant de l'occasion, accordez un coup d'œil au beau lit à lambrequins et têtes de femmes qu'expose cet artisan habile. Autre part, c'est M. Chevrie qui a composé une magistrale vitrine, couronnée d'un trophée de puissante allure, c'est M. Perol qui expose un remarquable buffet vitrine et M. Morin qui nous montre des tables superbement traitées, pendant que M. Quignon fait courir sur ses jolies bibliothèques des guirlandes de roses enlevées en plein bois avec une légèreté et une souplesse incomparables.

Tous ces meubles, ne craignons pas de le redire, sont d'une facture supérieure et font le plus grand honneur à notre temps. On a quelque raison d'être fier d'être Français et Parisien quand on voit tant de goût, d'érudition, de science et de logique dépensés par de simples fabricants. Notez que nous n'avons encore rien dit de deux pièces capitales en leur genre : de l'escalier exposé par M. Damon qui est assurément, comme dimensions, le morceau le plus considérable de toute l'Exposition, et du lit exécuté par M. Fourdinois, pour



LIT EXÉCUTÉ PAR M. FOURDINOIS ET EXPOSÉ PAR LA MAISON SCHMIT ET Cie.

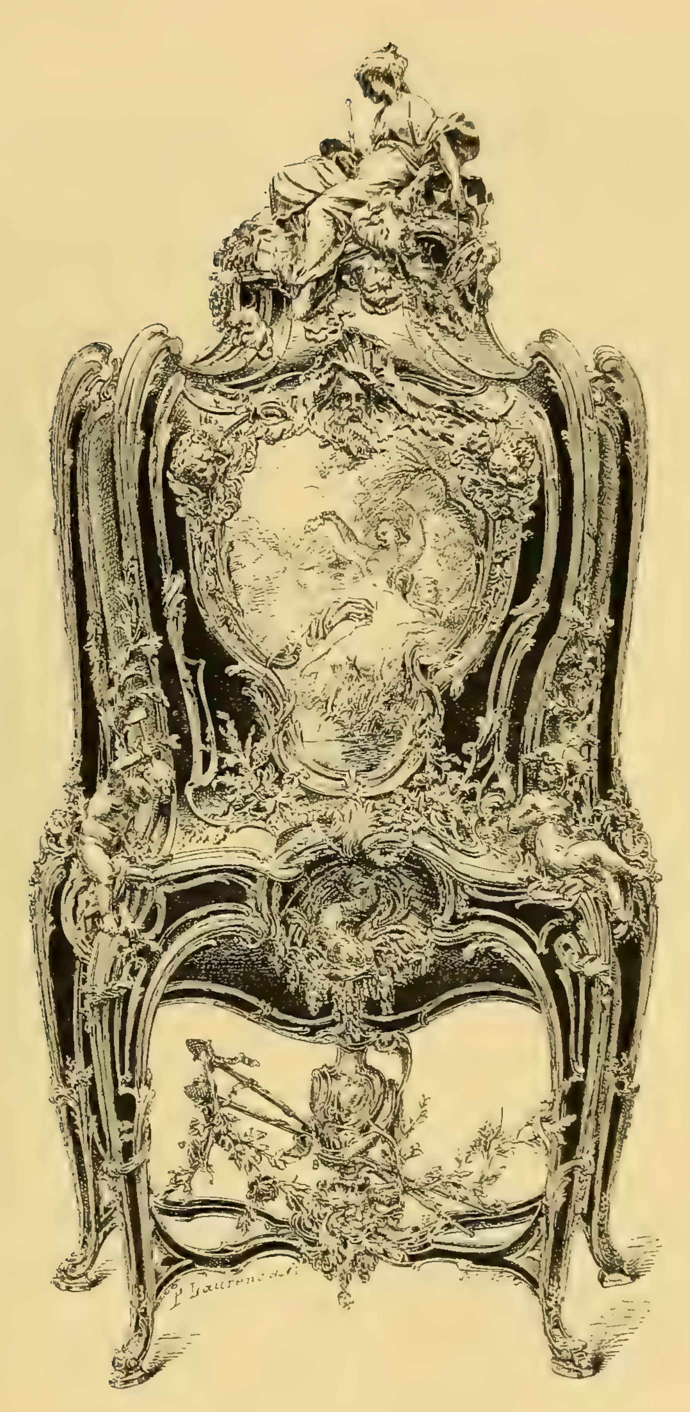
(Exposition universelle de 1889.)

la maison Schmitt et Cie, qui peut être considéré comme le meuble où la singulière habileté de nos sculpteurs contemporains se manifeste avec le plus de précision et de finesse.

Nous n'avons pas à indiquer ici la forme de l'escalier de M. Damon. Le dessin, qui orne le commencement de cet article, la fait assez connaître. Cet escalier, construit entièrement en chêne et en acajou ciré est à double montée. Ses rampes sont posées en encorbellement et supportées par une suite de modillons agréablement fouillés. A droite et à gauche, les deux départs sont décorés de deux jolies statues de femmes, sculptées en plein acajou par M. Deloye, et le couronnement du premier étage comporte également des figures en acajou massif d'un très bel effet. Peut-être il serait excessif de prétendre qu'on ne peut souhaiter une exécution plus délicate. Mais ici la sculpture et la menuiserie sont traitées au point de vue architectural, et ce bel escalier, ce qui est l'essentiel, présente un aspect tout à fait magistral.

Le lit de M. Schmitt offre au contraire des sculptures en demi-relief, d'une finesse exceptionnelle, et obtenues par un procédé nouveau. Dans le citronnier adopté comme bois de champ, on a découpé suivant un dessin convenu, des vides qui ont été postérieurement remplis par des bloquins de houx et de buis faisant une légère saillie. Ce houx et ce buis ainsi marquetés, ont été repris ensuite à l'échope et au burin, de façon à former des ornements d'une finesse exquise, constituant une sorte de ciselure de bois diversement colorés, aussi précieuse que la plus délicate orfèvrerie.

Enfin, avant de dire adieu à tous ces vaillants artistes, il nous faut dire un mot d'une heureuse innovation dont l'honneur revient à un sculpteur en bois de province, à M. Flachat de Lyon. Quelle que soit la franchise du ciseau et l'habileté de la main-d'œuvre, la magnificence du décor à rinceaux et à lambrequins qui distingue les meubles du XVIIe siècle, s'accorde assez mal avec la teinte sombre et monotone du bois sculpté et teinté après coup. Il semble qu'il faille, pour mettre en valeur ces belles et nobles formes, les reluisances joyeuses des métaux précieux. C'est ce petit problème que M. Flachat a fort heureusement résolu en rechampissant de légers traits d'or la décoration en relief d'une charmante vitrine, et en dorant le champ des frises de façon que les ornements dont elles sont garnies se détachent en brun sur ce fond brillant. Grâce à cette adjonction les meubles prennent une richesse et un éclat en harmonie avec leurs formes puissantes, et tout en conservant une modestie que n'a pas le bois



COFFRE A BIJOUX COMPOSÉ ET EXÉCUTÉ PAR M. ZWIENER.

(Exposition universelle de 1889.)

doré en plein, ils affectent une allure plus coquette et plus jeune. Rien ne sympathise mieux, au surplus, que les teintes du noyer ou du chêne avec l'or. Non seulement ce dernier communique à ces meubles sombres, toujours un peu moroses d'aspect, une gaieté et une richesse que le ton du bois seul ne comporte pas ; mais il permet, en outre, de varier les effets et d'établir ce qu'on appelle des *repos*.

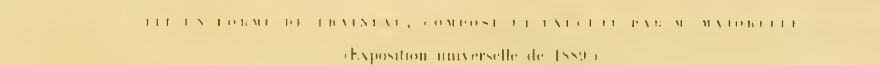
Nous croyons inutile d'ajouter que l'exemple de M. Flachat n'a pas manqué d'être suivi. Plusieurs fabricants, MM. Potheau frères, Vogel, Léger ont tiré un fort habile parti de cette innovation heureuse. MM. Potheau frères, notamment, ont envoyé au Champ de Mars une cheminée Louis XV, surmontée de sa glace d'un fort joli dessin, qui est décorée avec ces rehauts d'or. M. Léger expose une armoire à glace de style Louis XIV, — meuble que les contemporains du Grand Roi n'avaient certes pas prévu, — dont la tenue est excellente, et dont l'aspect ne laisse rien à désirer. Enfin, puisque nous parlons des voies nouvelles ouvertes par l'ingéniosité de nos fabricants, n'oublions pas de mentionner la curieuse exposition de MM. Viardot et Cie, qui se sont appliqués à mettre les formes et le décor chinois à la portée de nos besoins les plus intimes. On trouve chez eux non seulement des étagères et des vitrines d'un goût curieux, mais un lit fort intéressant de formes et très joliment arrangé. On y remarque aussi des tables, des sièges, en un mot tout un mobilier à la chinoise. Il n'est pas à croire ni à souhaiter que cet exemple trouve beaucoup d'imitateurs ; mais la tentative est curieuse et méritait d'autant plus d'être signalée, qu'elle montre qu'avec du goût, de l'intelligence et de l'application, il n'est pas de problème qu'on ne parvienne à résoudre.

On voit par les exemples que nous venons de citer, que nous ne disions rien de trop en affirmant, au début de cet article, que nos menuisiers en meubles et nos sculpteurs en bois ne craignent aucune comparaison, et travaillent aussi bien sinon mieux qu'à aucune autre époque. Nous allons voir maintenant que nos ébénistes peuvent marcher de pair avec nos sculpteurs en bois.

II.

L'ÉBÉNISTERIE.

Si, dans notre étude, nous avons séparé la menuiserie en meubles et la sculpture en bois, de l'ébénisterie proprement dite, ce n'est pas



LIT EN FORME DE TRAINEAU, COMPOSÉ ET EXÉCUTÉ PAR M. MAJORELLE

(Exposition universelle de 1889.)

qu'elles constituent deux professions généralement séparées. — Loin de là. — Presque partout, au faubourg Saint-Antoine, dans la rue Saint-Sabin aussi bien que dans la rue des Arquebusiers, les grandes maisons produisent avec succès ces deux genres de meubles, ou, pour parler le langage du lieu, tiennent ces deux sortes d'articles. Il n'en saurait, au surplus, être différemment. Il ne faut pas oublier que nous vivons dans un temps d'éclectisme à outrance, et que la chose dont on se pique le moins à notre époque, c'est l'unité dans l'ameublement. Tel bourgeois riche et amoureux du luxe, qui se complaît à l'heure de ses repas dans une salle à manger Henri II, couche dans une chambre Louis XVI et reçoit aux grands jours dans un salon rococo. D'une pièce à l'autre on franchit deux siècles. Les meubles de pure ébénisterie côtoient les meubles sculptés. Sous peine de renvoyer le client chez son voisin, il faut bien fabriquer tous les genres.

Mais si, négligeant les convenances professionnelles, nous nous occupons uniquement de la construction du meuble, de sa conception artistique et de son genre de décoration, nous constatons des différences capitales entre ces deux arts aujourd'hui confondus, et qui demandent des qualités tout à fait différentes, pour produire tout l'effet qu'on est en droit d'attendre de leurs divers moyens. Dans le meuble sculpté, en effet, toute la beauté ressort de la construction logique, de la bonne répartition des masses portantes et portées, de l'élégance des formes, de la juste distribution des parties ornées et des *repos* ainsi que de la disposition heureuse des saillies qui, par la diversité de leurs plans doivent enlever toute monotonie aux surfaces. A la rigueur, on pourrait comparer le meuble en bois indigène, sculpté et ciré, à une figure nue dont la beauté dépend surtout de sa structure et de l'élégance de ses contours.

Le meuble en ébénisterie, au contraire, ne peut se comparer qu'à une figure habillée de vêtements polychromes. Assurément l'ampleur et la beauté de ses formes ne sont pas choses indifférentes, mais son attrait principal ressort de sa parure. L'art de l'ébéniste, en effet, consiste surtout à revêtir un bâti de bois commun de placages brillants, de marqueteries ingénieuses, de mosaïques de bois précieux et de bronzes. Hâtons-nous de constater qu'un goût sûr et beaucoup d'ingéniosité sont nécessaires pour combiner ces divers éléments et pour les harmoniser ensemble. Il faut, en outre, une habileté de main et une patience extrêmes. Mais quoi qu'on dise, c'est un peu un art de couturier, et il a fallu que des artisans de génie créassent dans ce genre de purs chefs-d'œuvre, pour que les deux professions se trou-

vassent sur la même ligne, et pour qu'ébénistes et sculpteurs pussent revendiquer aujourd'hui des places égales dans notre estime et notre admiration. Ajoutons encore que la beauté de l'ébénisterie étant plus facile à comprendre et sa richesse plus captivante, elle séduit davantage, et le grand public l'apprécie mieux. Peut-être est-ce à ces causes qu'il faut attribuer la réputation de nos ébénistes illustres, des Boulle, des Cressent, des Oeben, des Riesener, des Jacob, qui efface presque complètement celle des simples sculpteurs en bois. Après cela, il nous est bien agréable de reconnaître que si ces maîtres, dont la réputation est désormais universelle, revenaient en ce monde, ils proclameraient hautement que sous le rapport de l'habileté technique leurs descendants n'ont pas dégénéré.

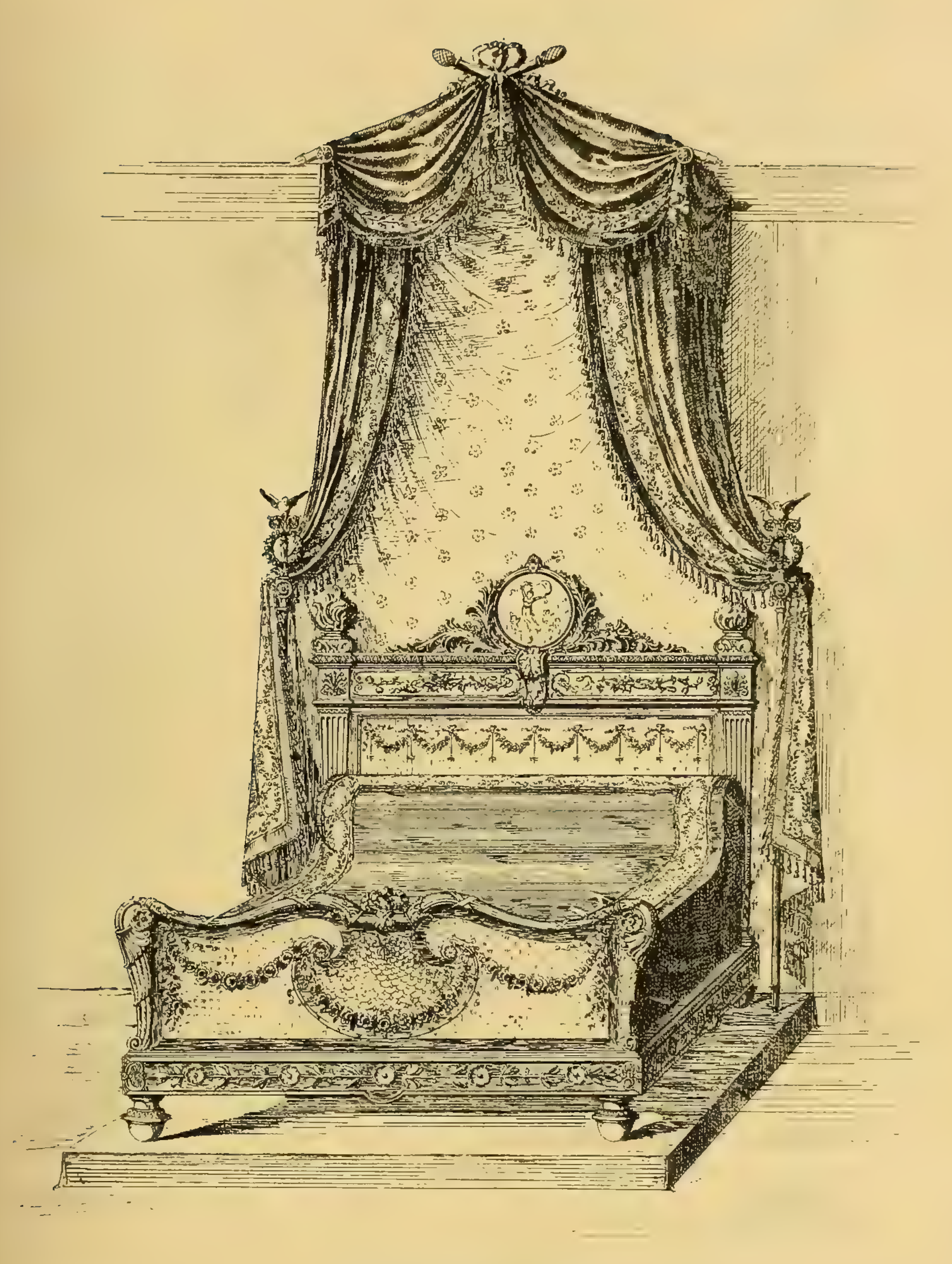
Il n'est aucun ouvrage, en effet, sorti des mains de ces grands ébénistes, que nos ouvriers ne soient capables de refaire, et si l'on veut, au Champ de Mars, contempler avec attention les deux expositions de MM. Beurdeley et Dasson, on pourra s'assurer que nos exécutants modernes ne connaissent pas d'obstacles. On retrouve, en effet, chez ces deux fabricants tous les meubles fameux qui sont l'honneur de notre Mobilier National; ces cabinets ornés de fines marqueteries d'étain que Boulle composa avec amour dans son grand atelier du Louvre; ces commodes en tombeau aux panses arrondies; ces meubles d'appui dont les mosaïques de bois semblent être de fines brocatelles; ces chiffonniers dont les laques noires sont encadrées dans des bronzes assouplis; ces tables à ouvrage; ces bureaux féminins et ces fins guéridons qui rappellent les meilleurs temps de notre grande ébénisterie.

Tous ces ouvrages, en effet, sont d'une exécution irréprochable; comme choix et corroyage de bois on ne peut souhaiter mieux. Les bâtis en sont assemblés avec un soin absolu; les placages, la marqueterie, la fonte et la ciselure des bronzes sont aussi parfaits qu'on les peut souhaiter. On peut presque dire que les deux salons garnis par MM. Beurdeley et Dasson de leurs plus beaux ouvrages font concurrence au musée du Garde-Meuble, et n'étaient certains détails de facture qui révèlent une origine moderne, on pourrait croire que ces deux habiles fabricants ont dévalisé nos Palais Nationaux.

Ils ne sont pas les seuls, au surplus, à exécuter de ces remarquables copies. M. Raulin, qui excelle à traiter les bronzes, s'est fait depuis longtemps un honneur de ces fidèles restitutions. Ensuite c'est M. Zwiener qui marche sur leurs traces et qui nous restitue ce merveilleux bureau de Louis le Bien Aimé dont l'original

est une des parures de notre vieux Louvre. La reproduction de ce chef-d'œuvre incomparable, dont l'ébénisterie fut exécutée par les deux plus fameux artistes du siècle dernier, par Oeben et Riesener, et dont les bronzes furent ciselés par Duplessis et Hervieux, est accompagnée d'un superbe coffret à bijoux de forme tourmentée dont Juste-Aurèle Meissonier, le protagoniste de la rocaille, n'aurait pas renié le dessin. Tout n'est pas hors de critique dans ce superbe morceau. Son architecture, un peu trop chargée, se complique d'une ornementation peut-être trop touffue. Mais au point de vue du travail de l'ébénisterie on ne saurait souhaiter rien de plus achevé.

Les mosaïques de bois qui habillent les flancs gondolés de ce beau meuble sont assemblées avec une impeccable régularité. Elles en suivent les contours boursouflés sans que nulle part on trouve la trace des difficultés nombreuses que présente un pareil travail. A l'intérieur il est rempli d'une foule de tiroirs à secrets, machinés de la façon la plus curieuse, qui tous sont plaqués de bois rares, fonctionnent avec une précision mathématique et s'emboîtent si bien les uns dans les autres, qu'à moins d'être familiarisé avec leur mécanisme il est impossible de soupçonner leur présence. Enfin les bronzes modelés par un artiste de mérite, M. Messager, sont d'une facture tout à fait supérieure. Ils se composent de figures en ronde bosse, représentant de petits génies, de masques, d'attributs, de palmes, de rinceaux et de fleurs, le tout ciselé avec une grande franchise et une souplesse vraiment remarquable. Une dernière critique qu'il faut adresser à M. Zwiener, c'est l'insuffisance du pseudo-vernis Martin qui décore la porte principale de son beau meuble. C'est commettre, en effet, une grave erreur que de prétendre augmenter la valeur d'un ouvrage presque parfait, en le décorant de peintures médiocres. Nous n'aurions pas songé à signaler le fait, si un certain nombre de meubles envoyés par d'autres exposants ne présentaient cette même lacune. Notre observation en effet s'applique également à quelques autres fabricants, notamment à M. Dienst, ébéniste distingué, qui, au milieu de meubles très remarquables, nous montre un beau buffet, et un lit fort coquet, ornés d'une décoration de ce genre. La peinture en général et le vernis-Martin en particulier supportent difficilement la médiocrité. M. Louveau qui a envoyé une chambre entière décorée par ce procédé, avec un lit sur le pied duquel un peintre inconnu a essayé une réplique du *Voyage à Cythère* (sujet à la mode paraît-il) nous en fournit la preuve. Cette preuve ressort également des meubles nombreux présentés par MM. Baur Gass et Schamber; de ceux



LIT DE STYLE EMPIRE COMPOSÉ ET EXÉCUTÉ PAR M. JEANSELME

(Exposition universelle de 1889.)

envoyés par M. Martin (un nom prédestiné cependant) dont les sujets sont petitement traités, pointillés, pignochés et sentant la miniature. Est-ce à dire que ces brillantes décorations soient antipathiques aux artistes de nos jours, et qu'ils ne puissent traiter largement ces travaux qui exigent avant tout une certaine liberté de pinceau et une grande pratique? Assurément non. Mais on s'adresse trop volontiers à des peintres de second ordre.

Par contre, dès qu'on veut recourir à des artistes expérimentés, on obtient de fort belles décorations et qui peuvent supporter la comparaison avec les œuvres anciennes. S'il existait le moindre doute à ce sujet, l'exposition de M. Louis Majorelle de Nancy se chargerait de les lever. Cette exposition qui comprend un certain nombre de vitrines, de tables à ouvrage, d'écrans fort bien traités, se recommande surtout par un lit d'une richesse exagérée peut-être mais d'une heureuse fantaisie. Il est conçu dans ce beau style Louis XV, dont l'ancienne capitale de Stanislas le Bienfaisant fournit tant de spécimens admirables. On lui a donné la forme originale d'un traîneau, il est orné d'enfants sculptés en ronde bosse, adossés à une rocaille magistrale qui encadre de larges panneaux peints sur fond d'or avec une grande liberté de main. On peut donc, de nos jours, faire aussi bien en ce genre qu'au siècle dernier. Tout le secret pour cela est de s'adresser à de véritables artistes.

Mais cette digression ne doit pas nous faire perdre de vue le fil de notre étude. Pour revenir à l'ébénisterie pure, accordons un nouveau coup d'œil au compartiment où M. Raulin expose de belles commodes ornées de fines marqueteries et une bibliothèque rebondie avec application de bronzes du plus remarquable travail. Donnons quelques éloges au joli bureau en bois de rose envoyé par la maison Schmitt; aux tables et aux buffets rehaussés de bronze qu'expose M. Durand; à la toilette et au secrétaire si discrètement ornés de M. Sormani; au *Meuble du Centenaire* chargé de symboliser la Révolution, dans la composition duquel MM. Roux et Brunet ont déployé une grande ingéniosité, et enfin arrivons à la chambre à coucher de la maison Jeanselme, une des créations les plus parfaites de notre ébénisterie contemporaine.

Cette chambre est de pur style Empire et c'est là une grosse nouveauté. Jusqu'à présent, dans l'ameublement on avait tenu cette époque en très petite estime. Suivant les temps, les âges et les goûts, amateurs et fabricants avaient tour à tour professé une admiration plus ou moins contagieuse pour la Renaissance française et pour les

styles dits de Louis XIII, de Louis XIV, de Louis XV et de Louis XVI. Mais personne n'avait osé s'aventurer au delà. En dépit de l'avènement de Napoléon III; en dépit des modèles si curieux et si finis légués à notre génération par Percier et Fontaine, le style impérial n'avait pas pu trouver grâce devant les gens de goût. L'art postérieur au grand écroulement de la monarchie était tenu pour nul et non avenu par les plus indulgents et les plus éclectiques.

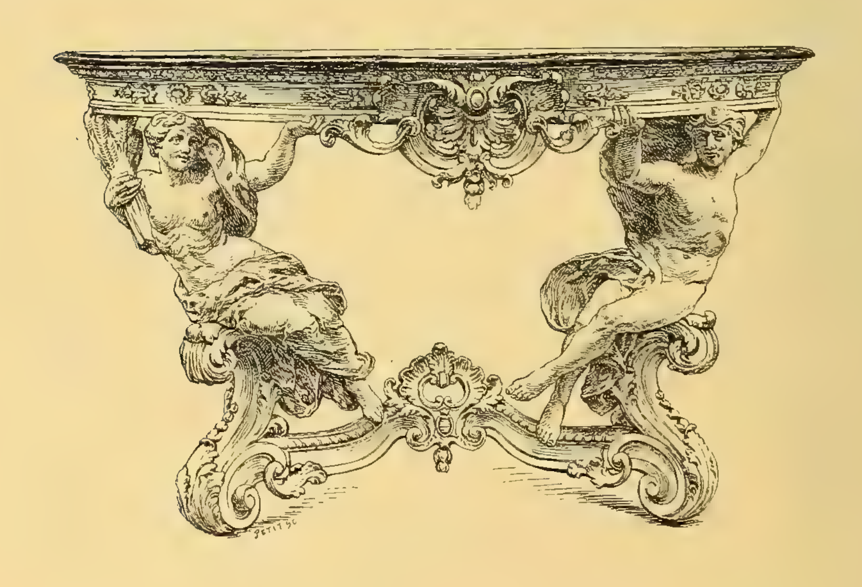
C'est donc une tentative très hardie que celle de M. Jeanselme. Mieux que personne, toutefois, il pouvait la mener à bonne fin, car, héritier de la célèbre maison Jacob, qui confectionna le mobilier de l'Impératrice Joséphine et de Marie-Louise, il possède, en ses cartons, une foule de dessins originaux remontant à cette curieuse époque. Nous ajouterons qu'il a parfaitement réussi dans son entreprise et que, grâce à la perfection de travail dont ses collaborateurs ont fait preuve, sa chambre à coucher peut compter parmi les meubles les plus intéressants qui soient au Champs de Mars. La pièce principale de cette chambre est naturellement le lit. Ce lit est vu de bout et le pied aussi bien que le chevet sont faits de riche marqueterie. Ce dernier est surmonté d'un médaillon de buis sculpté en bas-relief. Le pied est terminé à sa partie haute par la courbe gracieuse d'un arc en acajou massif, entouré d'un ruban d'or. Les panneaux sont faits de citronnier marqueté en damier sur lesquels se détache en une courbe harmonieuse, une guirlande de roses d'un rouge intense, d'un très puissant effet. Les sièges, l'armoire à glace et le petit bureau se rassortissent naturellement à cette belle marqueterie. Tous ces meubles sont également bien traités et les draperies d'un vert généreux achèvent de donner à cet ensemble un caractère brillant, qui tranche heureusement sur les tonalités déteintes, qui de nos jours sont un peu trop à la mode.

Faut-il l'avouer? Ce qui achève de nous séduire dans cet ameublement, c'est qu'il rompt avec les limites que nos tapissiers s'étaient trop strictement imposées. Tous les meubles que nous venons de passer en revue, pour remarquables qu'ils soient, sentent, sinon la copie, du moins les réminiscences. Il n'est pas jusqu'au superbe bureau de M. Dasson, regardé par les gens du métier comme le morceau d'ébénisterie le plus parfait de l'Exposition, que l'on a peine à croire une œuvre originale. Si nos ébénistes, en effet, ont retrouvé la perfection de la main-d'œuvre, il s'en faut de beaucoup, par contre, qu'ils aient reconquis cette puissance créatrice et cette verve débordante qui donnèrent aux artistes du XVIIe et du XVIIIe siècle une si

grande force d'expansion; car c'est là le plus gros reproche et peut-être le seul qu'on puisse adresser à nos fabricants de meubles : s'ils sont capables de tout recommencer, il n'en est presque pas un d'entre eux qui soit en état de nous fournir une forme ou une décoration vraiment nouvelles. Jusque-là ils s'étaient parqués dans un nombre de styles limités. M. Jeanselme rompt le cercle dans lequel l'ébénisterie parisienne se trouvait volontairement renfermée. On doit lui savoir gré de sa tentative. Pour achever ce qu'il commence heureusement, il faudrait faire encore un pas en avant, de façon à constituer un style vraiment original et qui fût bien de notre temps. Alors nous verrions de nouveau les artistes et les fabricants étrangers se mettre à la remorque de l'art français. Nos modèles s'imposeraient une fois de plus au monde entier. Ce serait là, il faut l'avouer, une belle et féconde victoire pour la France.

HENRY HAVARD.

(La suite prochainement.)



EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1889

LES INDUSTRIES D'ART

II.

L'ORFÈVRERIE [1].



VIVANT de grâce, de sentiment et de distinction, l'orfèvrerie n'a rien à redouter du naturalisme à outrance qui menace la statuaire et qui sévit dejà sur la peinture.

Cette réflexion, je l'emprunte au discours de réception que prononçait l'an dernier M. Armand Calliat, devant l'Académie des Sciences, des Belles-Lettres et des Arts de Lyon. Cet homme de goût a la bonne fortune rare d'être aimé et compris de ses concitoyens et Lyon possède une académie qui accueille de simples orfèvres : il est vrai que cet orfèvre écrit aussi bien qu'il dessine.

Si je lui emprunte cette idée, c'est que j'essaie de m'en servir pour ne pas tomber dans des redites. — La mission que j'ai acceptée, de promener le lecteur dans l'exposition des orfèvres est délicate. — Je ne veux pas répéter ce que j'ai dit ici-même en 1878 et pourtant je retrouve les mêmes exposants, et parfois les mêmes objets exposés ; je ne veux pas non plus empiéter sur un autre examen, rapport officiel, que j'ai la tâche de faire pour le jury de la classe 24. J'essaie donc de sortir de ce mauvais pas en m'accrochant à la phrase de

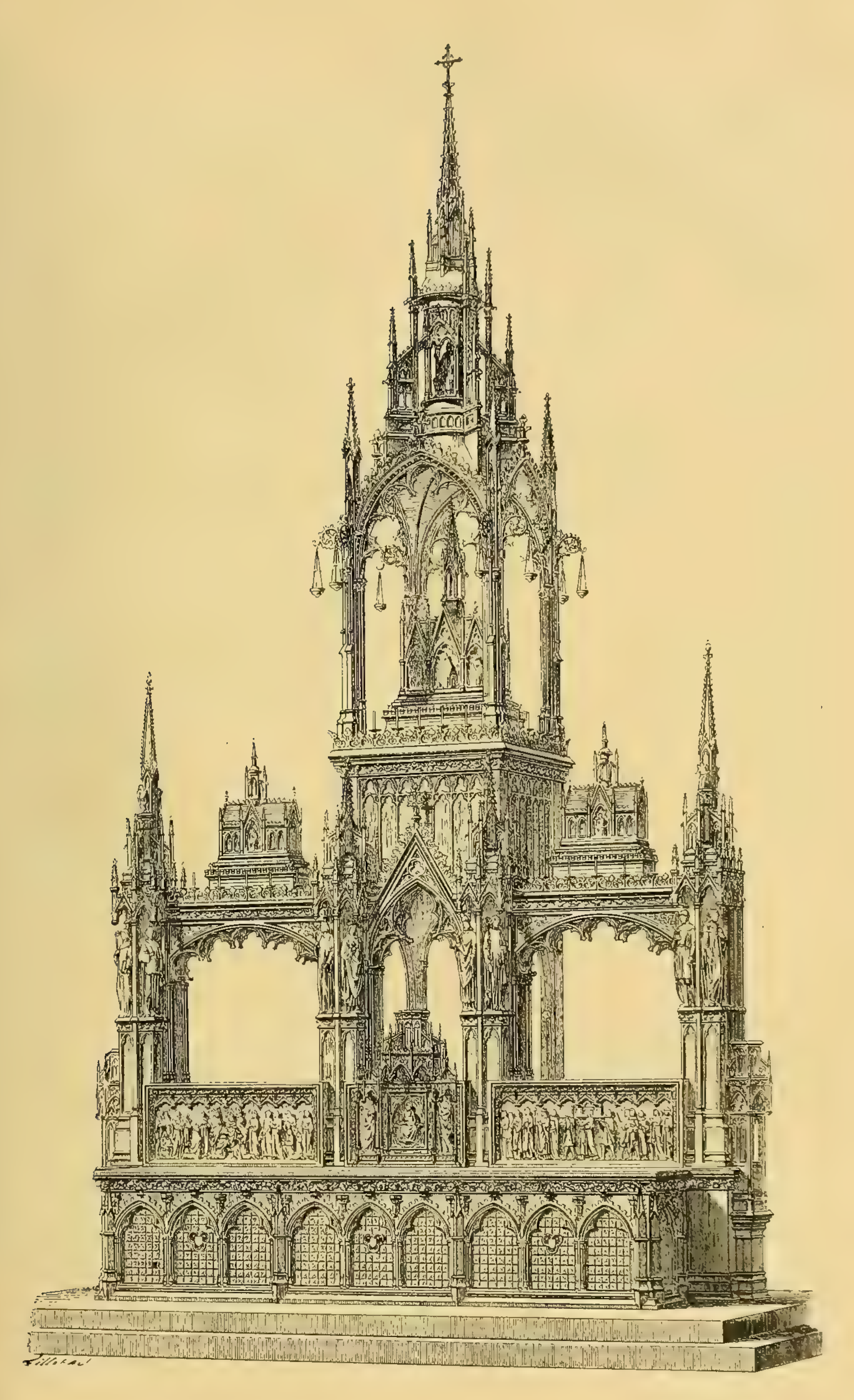
1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, t. II, 3e période, p. 73.

l'académicien orfèvre. — Je la lis jusqu'au bout : « Les orfèvres savent bien que le succès de leurs travaux ne va pas sans l'ordonnance et le goût. — Profanes, ils s'en tiennent aux traditions les plus pures en y ajoutant ce qu'il faut d'invention et de modernité pour faire œuvre nouvelle; religieux, ils ne se passeront pas de l'idéal qui leur donne à la fois le sens et l'interprétation des poèmes chrétiens. »

Tant que nous restons dans le domaine de l'orfèvrerie religieuse, il peut être aisé de garder ces grandes traditions : — L'Église est immuable ou du moins lente et circonspecte en ses innovations. Seule elle a gardé dans notre monde nouveau les formes du passé; comme sa doctrine, son apparence est restée la même : ses édifices, son mobilier, le costume de ses prêtres, tout se tient dans un magnifique ensemble et pendant que s'émiettent les choses d'autrefois, elle seule reste grande, imposante et superbe, comme une apparition de l'histoire et de la religion, en ses habits d'or et ses palais de pierre. — L'orfèvre n'a pas de peine à se défendre là des tentations nouvelles; il vit entre le prêtre et l'architecte; il obéit à leurs lois, lois de symbolisme, lois de construction; il continue ce qu'ont fait des générations d'orfèvres avant lui; il est l'ouvrier de l'autel.

C'est un rôle enviable et toujours il m'a semblé que ceux-là avaient dans la hiérarchie du métier un degré de plus que leurs confrères; il devait en être ainsi jadis et je ne serais pas surpris d'apprendre qu'ils ont reçu de l'Église une vertu particulière; n'ont-ils pas déjà ce privilège de pouvoir toucher aux vases sacrés? Cette dispense leur confère un caractère que n'a pas le vulgaire. — Toujours est-il que l'orfèvre religieux agit et pense autrement que nous; son champ d'étude, pour circonscrit qu'il soit, est si bien défini, qu'il est plus aisé de s'y mouvoir que dans la pleine liberté du dehors. — Tout y est prévu, réglé, défini : tout se tient, tout s'enchaîne, les styles ont une grammaire, toutes les formes ont une loi, tous les ornements un symbole, toutes les figures un sens déterminé; dès qu'on est à l'église on entre dans le calme, on est aidé, conseillé, soutenu, et j'imagine reposante et douce l'existence de l'orfèvre, dont l'atelier est entre la bibliothèque et la sacristie, comme l'atelier de ces moines d'autrefois qui, paisibles, continuaient leur travail à l'ombre du cloître pendant qu'on se battait au dehors.

Les deux hommes qui maintenant représentent l'orfèvrerie religieuse sont, à Paris, M. Poussielgue-Rusand; à Lyon, M. Armand Calliat. Je n'ai rien à ajouter à ce que j'ai dit d'eux, il y a onze ans; tels ils étaient, tels ils sont encore : « Le premier traite en bronzier



AUTEL EN BRONZE DORÉ, COMPOSÉ PAR M. SAUVAGEOT ET EXÉCUTÉ PAR M. POUSSIELGUE POUR SAINT-OUEN DE ROUEN. — (Exposition universelle de 1889.)

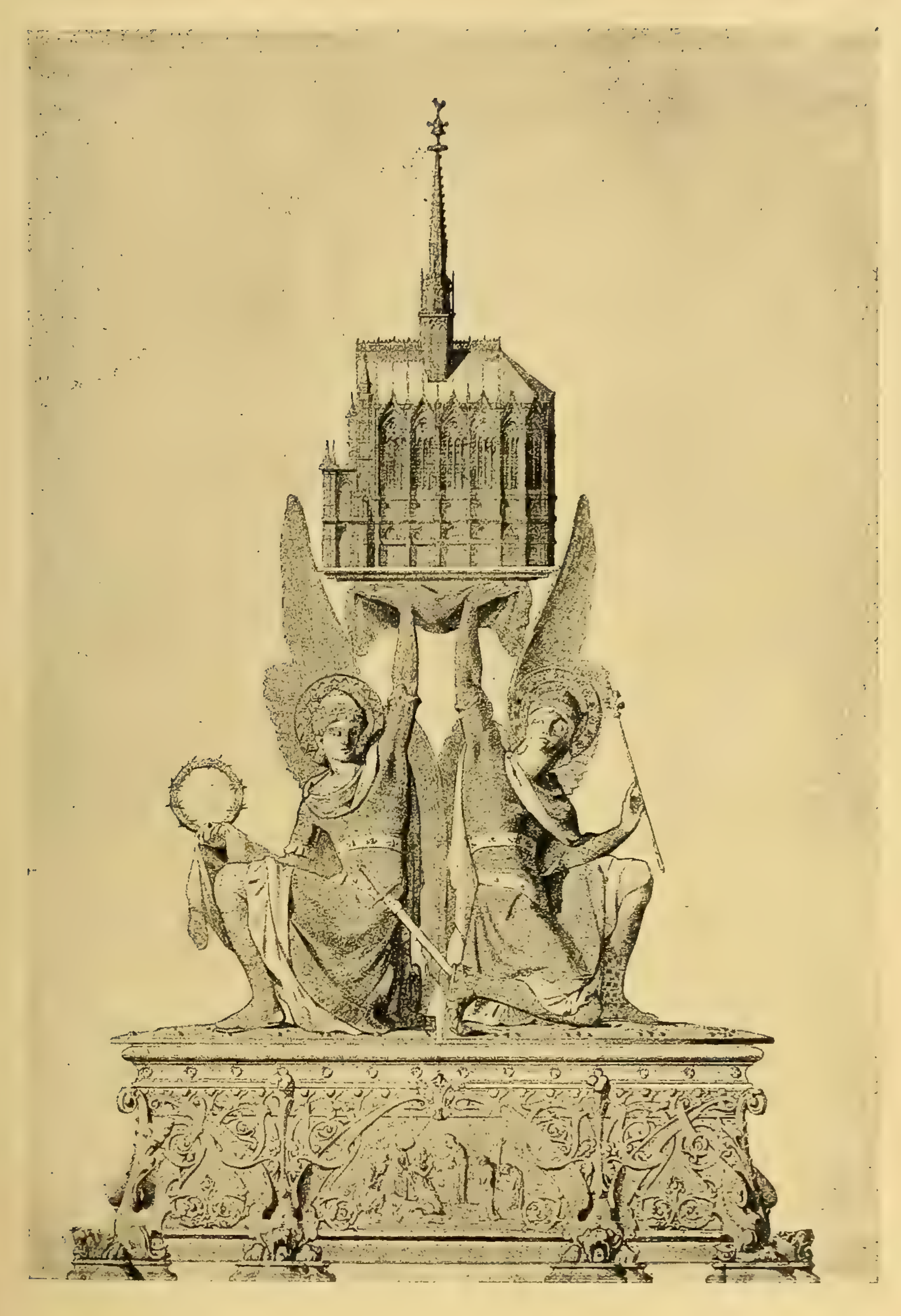
son travail, le second le soigne en bijoutier, amoureux du détail; l'un cherche l'effet, l'autre le joli, en sorte qu'entre ces deux hommes également habiles, les préférences se partagent... Si l'orfèvrerie de Poussielgue est décorative, celle d'Armand Calliat est attachante : l'une meuble l'église, et, dans de vastes nefs, elle garde toute sa valeur aux yeux des fidèles éloignés de l'autel; l'autre s'accommode des petites chapelles, des oratoires, des vitrines de la sacristie. Il y a dans la première un parfum de l'Église gallicane, un reflet de nos vieilles et inaltérables croyances, elle tient à nos édifices romans et gothiques; la seconde est d'un piétisme plus raffiné, d'une foi plus moderne, d'une religiosité plus mondaine et plus féminine. »

Ce que je disais, comment ne pas le répéter mot à mot quand je vois le grand et bel autel que Poussielgue construit pour l'église Saint-Ouen de Rouen et qu'il a dressé, presque achevé, dans la grande nef du Palais. Les dimensions sont telles que l'immensité du vaisseau ne les diminue pas; l'autel de bronze doré apparaît dans le cadre éclatant de l'Exposition, superbe et grandiose, et la foule le regarde avec une admiration pieuse, surprise et troublée de voir dans ce pêle-mêle de statues, d'étoffes et de machines, cette chose sainte, cet autel promis à Dieu. — L'orgue qui plus loin mugit sous la voûte, complète cette évocation de l'idée chrétienne, et je ne serais pas surpris de voir, un jour, quelque bonne femme fléchir le genou et prier sur les marches.

C'est sur les dessins de M. Sauvageot que vient d'être exécuté le maître-autel de Saint-Ouen ; il est composé dans le caractère du XIVe siècle, qui est l'époque d'achèvement de l'église. Tout en bronze doré, cet édifice mesure 11 mètres de haut et 5^{m},50 de large.

L'architecture en est simple; le double retable qui s'appuie sur la table de l'autel porte seul des bas-reliefs dont les figures ont été modelées par M. Ch. Gauthier et qui représentent le sacre de saint Ouen et de saint Eloy et la translation des reliques de Saint-Ouen, de Darnetal à Rouen.

Les parements de l'autel, la corniche de la table, le tabernacle, les quatre grands édicules qui sont reliés par de larges arcatures ogivales, et la grande niche centrale qui supporte la châsse et au-dessus de laquelle s'élance la flèche, tout est de cuivre doré, sobre dans sa richesse, point chargé d'ornements inutiles, gracieux, fort, imposant, comme il convient à l'admirable église de Rouen. C'est en place, isolée dans son cadre de pierre, sous la lumière tombant des verrières, qu'il faudra juger cette œuvre de maître. La couleur n'en



RELIQUAIRE DE SAINT LOUIS, COMPOSÉ ET EXÉCUTÉ PAR M. ARMAND CALLIAT
POUR LA CATHÉDRALE DE CARTHAGE.
(Exposition universelle de 1889.)

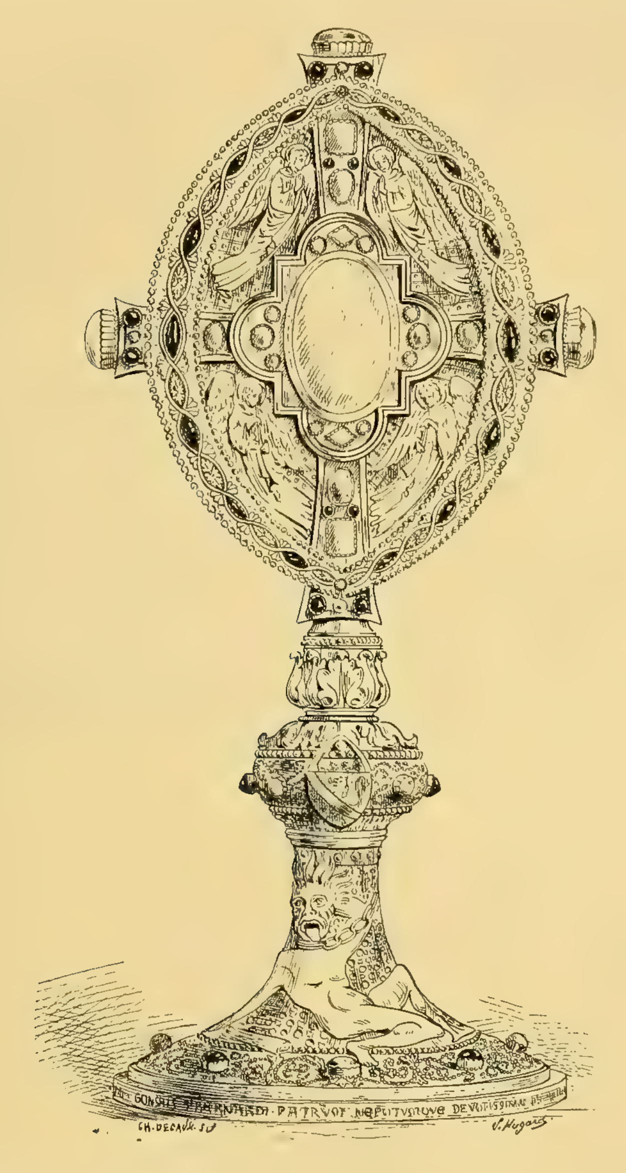
est pas criarde, la puissance des moulures, la bonne proportion des reliefs y coupent les lumières et les ombres de façon à tempérer l'éclat des ors. Ce qu'il faut admirer c'est la bonne façon du travail; je l'ai regardé en orfèvre et je demeure étonné de la perfection de cet ouvrage qui est l'un des plus beaux qu'on ait vus en ce genre.

Je ne veux pas comparer à l'autel de Saint-Ouen, l'autel de marbre et de bronze doré que le même architecte, M. Sauvageot, a dessiné et qu'ont exécuté MM. Trioullier frères, pour la cathédrale de Rouen. Il est exposé plus loin, dans la Galerie Centrale, mais la crudité de la lumière accentue jusqu'à l'exagération les blancheurs du marbre. Cet autel est destiné à un jour plus éteint, il sera mieux, quand les années l'auront patiné d'une ombre grise et cependant il restera éclatant et lumineux, sous les voûtes sombres de la vieille église. La comparaison, si elle doit se faire entre les deux orfèvres, entre les deux autels, sera plus facile et plus juste quand ils auront pris leur vraie place et je ne dois pas devancer le jugement que porteront les habitants de Rouen, sur leur architecte diocésain. La vieille cité normande a bien mérité de l'Exposition universelle.

Bien différent est le reliquaire d'Armand Calliat; celui-là est destiné à l'église qu'a construite à Carthage le cardinal Lavigerie, à l'endroit précis où est mort saint Louis. Le reliquaire est destiné à renfermer son cœur, tout ce qui reste du saint roi, dont les dépouilles mortelles avaient reposé à Saint-Denis et qui furent profanées à la Révolution, lors de la violation des tombes. Charles d'Anjou avait rapporté à Montréale, en Sicile, le cœur et les entrailles de son frère; ils y restèrent jusqu'au jour où François II, chassé de ses États, les prit et les emporta en exil. C'est le roi de Naples qui a offert au cardinal Lavigerie les reliques de saint Louis, et c'est l'évêque français qui les a transportées sur le sol africain, dans ce pays tunisien, deux fois occupé par la France, à 600 ans d'intervalle.

L'orfèvre a été bien inspiré : deux anges, agenouillés, portent haut la châsse sur leurs bras élevés, et cette châsse, c'est la mignonne copie de la Sainte-Chapelle, ce bijou de pierre qu'a construit le roi-saint. Ils sont beaux, fiers et doux, ces anges qui ont en eux du soldat et qui sont faits pour combattre, autant que pour prier; l'un a le casque, l'autre le diadème; l'un porte le sceptre, l'autre la couronne d'épines, et leurs ailes dressées donnent à l'ensemble du reliquaire une belle ligne pyramidale, qui accentue la silhouette. Le socle rectangulaire, porté par huit dragons asservis, est riche d'ornements, de nielles et de bas-reliefs, racontant la vie et la mort de saint

Louis. Le dessin expliquera mieux que des mots la forme et l'aspect de ce bel ouvrage. Il mesure 2m,50 de haut, est tout en bronze et



RELIQUAIRE DE SAINT-BERNARD DE MENTHON EXÉCUTÉ PAR M. ARMAND CALLIAT.

(Exposition universelle de 1889.)

emprunte au savant emploi des ciselures, des filigranes et des émaux, une saveur étrange et nouvelle.

C'est une création heureuse; l'artiste s'est montré Français et

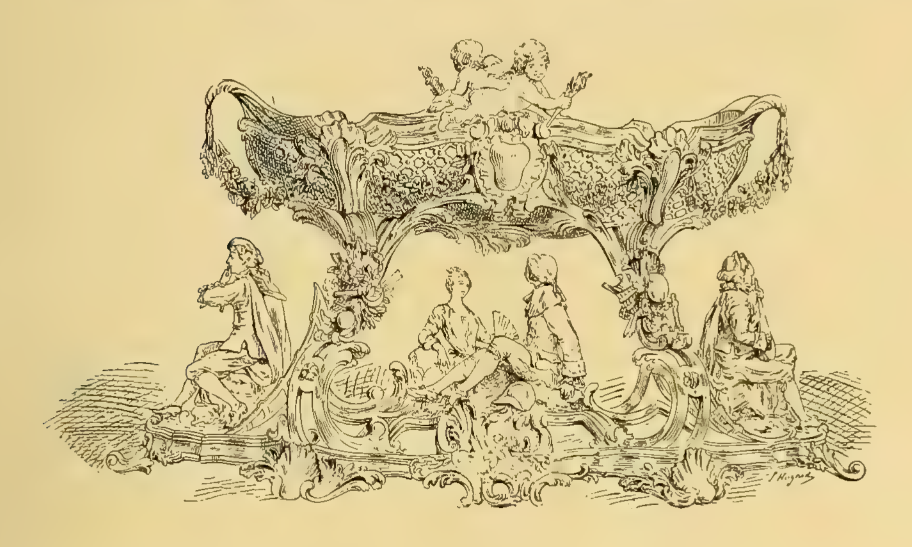
chrétien dans son inspiration; j'avais vu le reliquaire chez le cardinal, l'an dernier, je l'ai trouvé plus beau à seconde vue, mais on n'en jugera bien, comme des autels de Rouen, qu'alors qu'il sera en place, dans l'église chrétienne, bâtie là où fut Carthage.

C'est dans l'exposition d'Armand Calliat, la pièce la plus grande, car le ciborium qui avait été offert à Léon XIII et que celui-ci a donné depuis à la basilique de Montmartre, n'est que la réduction du magnifique projet de M. Ch. Lameire. Le charme de cette composition fait revivre l'impression que nous avaient causée en 1867 les dessins de l'architecte-peintre; M. Lameire a prêté depuis, à l'Union centrale, son projet entier du « Catholicon » et nous y avons revu le ciborium qui aurait dû surmonter l'autel de sa vaste coupole gonflée comme une voile et maintenue par quatre anges. Le modèle réduit qu'a exécuté l'orfèvre est de bronze, d'ivoire, d'émail et de pierres dures et polies; il sera posé sur l'autel de Montmartre et renfermera l'ostensoir; c'est un présent qu'avaient fait ensemble au Pape, l'architecte et l'orfèvre, lors de son jubilé; aucune œuvre ne résume mieux que celle-là la pensée d'Armand Calliat que nous avons écrite en tête de ce chapitre.

Dans l'immense armoire vitrée de l'orfèvre lyonnais sont rangés les vases sacrés, les Livres saints, les couronnes et les châsses dont l'harmonieux assemblage est un des grands attraits de l'Exposition. Je ne puis pas les décrire en détail, je n'ai pas le droit de m'attarder dans ma promenade, mais je dois citer l'ostensoir de Saint-François de Sales, les coffrets de l'Alliance catholique destinés l'un à Reims, l'autre à Jérusalem; la reliure de la bulle « Ineffabilis » qui nous remet en mémoire le grand meuble exposé en 1878 par Chistofle et construit sous les auspices de l'abbé Sire; ce livre-ci est le dernier de la précieuse collection entreprise par le prêtre de Saint-Sulpice et la jolie reliure que lui a faite M. Armand Calliat a été offerte au Pape par la province du Dauphiné.

Le calice de Sainte-Clotilde, l'ostensoir de la Compagnie de Jésus, le calice et la patène récemment terminés pour les pères Jésuites, sont des pièces d'une exécution si parfaite, que ni la description écrite, ni le dessin n'en peuvent donner une idée suffisante; il faut les voir, les tenir à la main, les lire des yeux, car chacune est un livre, un petit poème, tout brodé de figures, d'ornements et de symboles. Tout est motivé, tout rime et chante dans une musique de couleurs et de lignes combinées dont l'harmonie étonne et séduit. C'est trop beau, on cherche le défaut de ces œuvres trop parfaites, non pas dans le dessin

qui est bon, non pas dans la proportion qui est juste, mais dans l'abus du détail, dans la surabondance de l'idée qui fatigue : — l'œil, pour se reposer, veut des lignes plus simples, des effets plus sobres et les trouve, disons-le bien vite, chez le même orfèvre. Toute la chapelle offerte à S. G. Mgr Gouthe-Soulard, archevêque d'Aix, est un modèle de goût, depuis la croix processionnelle et la crosse, jusqu'à la croix pectorale et à l'anneau. Les émaux de niellure, qui servent de fond aux rinceaux réservés en champlevé sur argent, ont une franchise de dessin, un effet décoratif excellent. C'est revenir aux



SURTOUT DE TABLE MODELÉ PAR M. QUINTON ET EXPOSÉ PAR M. TÉTARD.

(Exposition universelle de 1889.)

traditions par le bon chemin et greffer une idée neuve sur un vieux procédé d'atelier. Je range dans le même ordre le Reliquaire de Saint-Bernard de Menthon, dont voici le dessin. C'est là le thème choisi par un archéologue, mais c'est une invention très moderne; le même artiste, qui, dans un arbre de Jessé a si ingénieusement inscrit pour les pères Jésuites, leurs bienheureux et leurs martyrs, a fait ici une monstrance du plus pur style, qui tiendrait sa place au Louvre, à Cluny, ou dans les trésors de Reims ou de Sens.

Si je pouvais faire un Musée moderne à ma guise, si demain on me permettait de le commencer, en empruntant à l'Exposition mes premiers éléments, je n'hésiterais pas à demander à M. Armand Calliat plusieurs de ses chefs-d'œuvre, mais à côté je placerais hardiment la belle Madone repoussée au marteau, que Poussielgue a faite

pour la cathédrale de Sens, l'ostensoir du même orfèvre dont M. Corroyer a composé le dessin, et la jolie chapelle d'or constellée de pierreries, que l'impatience du destinataire n'a pas permis à Poussielgue d'exposer et qui ne le cède à aucun ouvrage de bijouterie, comme fini et comme richesse.

J'y mettrais aussi le calice d'or repoussé de MM. Trioullier frères et surtout le calice d'argent doré et filigrané qu'ils ont fait à la ressemblance du fameux calice de Saint-Remi de Reims. Et cela, parce qu'ils ont eu à résoudre un problème très semblable à celui que donnaient les évêques aux orfèvres d'autrefois. On voulait qu'ils fissent entrer dans l'ornementation du calice un collier de femme, et ce collier était un bijou indien fait d'émaux et serti d'émeraudes, — ils ont coupé les anneaux, et scié les plaques d'émail, ils se sont servi de ces émaux rouges aux tons ardents, comme les orfèvres de Cologne et de Trèves se servaient des plaquettes cloisonnées qu'on leur apportait de Byzance, avant qu'ils apprissent à les copier, — et il ont serti les émaux comme des gemmes, les alternant avec les émeraudes et les diamants en table : ils ont obtenu avec ces rouges et ces verts des contrastes si puissants que leur calice, moins parfait en sa main-d'œuvre que les ouvrages d'Armand Calliat, l'emporte sur eux en coloration et donnerait sur l'autel le maximum d'effet cherché; c'est là qu'est la science du décor et l'artiste aime en cela ce que l'ouvrier dédaigne.

Je ne puis pas quitter l'examen de l'orfèvrerie religieuse sans nommer M. Brunet et M. Villemotte dont j'examinerai les œuvres plus en détail dans mon rapport; le second est un orfèvre liégeois qui a fait, pour la belle église Saint-Jacques de Liège, un reliquaire bien composé dont les colonnes rappellent les émaux d'Aix-la-Chapelle et de Cologne, mais dont les ors sont trop brillants et trop neufs. M. Villemotte n'a pas apporté tout ce qui aurait démontré sa réelle science, il prend aujourd'hui en Belgique la place qu'y tenait M. Bourdon de Bruyne; les églises belges, si riches en orfèvreries du Moyen Age, doivent encourager les efforts des artistes modernes. C'est une tentative très hardie que celle de M. Brunet, il a fait un petit autel de marbre blanc, de marbres de couleur et de bronze, d'un style composite où la Renaissance se mêle à la fantaisie d'une manière aimable, ingénieuse. — C'est très chaud, très coloré d'effet et si le caractère ne convient pas à une vieille église catholique, il s'accommoderait de l'oratoire d'un château ou d'une chapelle moderne. — M. Brunet mérite d'être encouragé. A côté des produits de sa fabrication cou-

rante, il expose des vases d'autels où l'émail est employé avec le lapis d'une façon très heureuse.

J'ai vu chez M. Froment Meurice, depuis que j'ai donné mon chapitre sur l'émaillerie, un calice et un ciboire décorés d'émaux de basse-taille; l'exemple est donc plus généralement suivi que je n'imaginais et je me réjouis d'avoir montré le chemin, ces pièces sont



SEAU A CHAMPAGNE, COMPOSÉ ET EXÉCUTÉ PAR M. BOIN-TABURET.

(Exposition universelle de 1889.)

d'un bon style et les formes unies contrastent avec les décorations émaillées. Un grand calice, tout filigrané, présente une autre application de l'émail, tous les champs en sont en quelque sorte peints avec le verre, ce qui fait que les cordes et les grains se détachent en broderie d'or sur un fond d'émaux semi-transparents. M. Froment-Meurice a montré là combien sur une forme pure, avec une ornementation sagement étudiée et des émaux harmonieux on peut faire une chose

jolie en employant les procédés que les Russes n'appliquent qu'à des compositions banales.

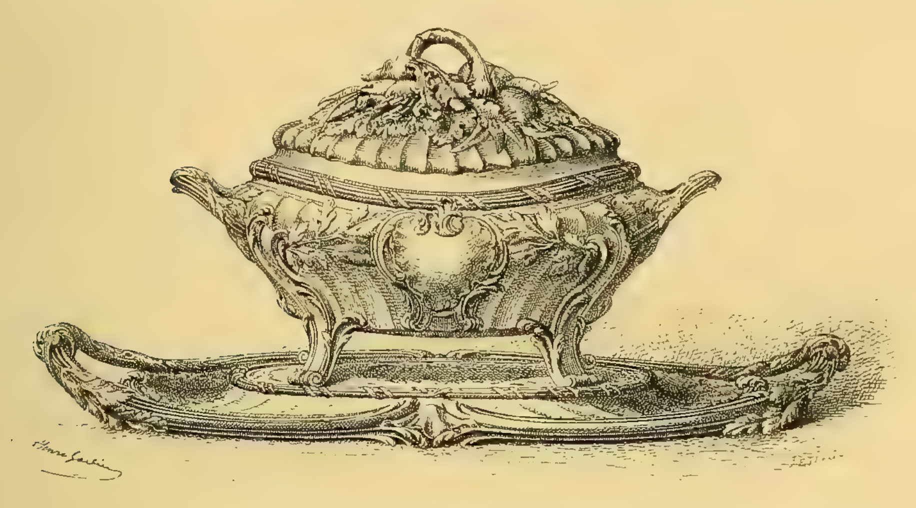
La belle crosse en argent et en or émaillé de M. Boucheron, est un bijou précieux plus fait pour l'écrin du trésor que pour l'usage, à cause de sa fragilité et de sa délicatesse : Saint Michel et le dragon y sont entourés de fleurs émaillées et de feuilles serties en diamants.

Moi aussi, je comptais apporter à l'Exposition une maîtresse pièce d'orfèvrerie religieuse, j'ai dû y renoncer et attendre ; à peine montrerai-je dans quelques jours les modèles de l'ostensoir que j'ai commencé, mais le thème séduira les artistes comme il m'a séduit.

On connaît la fresque que Raphaël a peinte dans une des chambres du Vatican et qu'on nomme à tort la Dispute du Saint-Sacrement — au centre, sur un autel isolé, au milieu des prophètes et des docteurs de l'Église, se dresse l'ostensoir d'or qui porte l'Hostie sainte. — C'est à Rome, devant la fresque, à mon dernier voyage, que m'est venue cette idée qui ne pouvait germer que dans un cerveau d'orfèvre? — L'ostensoir existe-t-il encore? — A-t-il jamais existé? — Raphaël l'a-t-il pris sur nature et copié, l'a-t-il au contraire composé lui-même et dessiné, sans qu'aucun ouvrier ait jamais songé à le reproduire?

Je suis allé immédiatement voir Mgr Macchi qui m'a fait ouvrir le trésor de Saint-Pierre : je n'y ai rien trouvé qui ressemblât à l'ostensoir et, à la bibliothèque du Vatican où je fus ensuite, personne n'a pu me renseigner; on n'avait jamais posé cette question. — Le directeur de l'Académie de France, M. Hébert, à qui j'en parlais le soir même, à la villa Médicis, m'approuva et m'encouragea fort à tenter une restitution de l'œuvre de Raphaël : « Faites, me dit-il et je vous donnerai tous les renseignements qu'il vous faudra, je ferai relever une épure de l'ostensoir par un de mes élèves et je vous l'enverrai, exacte de forme et de couleur. Si Raphaël a peint cette pièce d'après nature, c'est qu'elle était dans le Trésor et que Jules II l'avait choisie avec lui : ce serait une haute consécration; si au contraire elle n'a jamais existé, c'est alors que l'artiste en a fait la composition lui-même et vous ne sauriez trouver à copier de modèle plus pur, d'inspiration plus idéale. C'est, tant au point de vue de l'art qu'au point de vue du métier et de l'archéologie, une chose à entreprendre. » Enfin, le lendemain, à l'ambassade de France, l'idée fut approuvée et M. de Monbel m'engagea à faire diligence pour l'exécuter et faire offrir au Pape ce cadeau, qui aurait surpassé en richesse ceux qu'on préparait déjà pour le Jubilé. Je revins en France, mais

il était trop tard déjà pour entreprendre et réussir un travail que je tenais à faire avec réflexion. On me demanda de l'exécuter en argent doré, je refusai; je veux le faire d'or et n'y rien négliger. J'ai commencé, je m'entoure d'avis, j'ai pris pour conseil M. E. Müntz qui possède à fond Raphaël et son époque, et j'attends que quelques personnes assez riches, assez pieuses et assez artistes viennent à moi et me disent : « Continuez, nous voulons rendre au Pape l'ostensoir de Raphaël et de Jules II. » Voilà pourquoi je n'en montrerai maintenant que le modèle.



SOUPIÈRE LOUIS XV, EXPOSÉE PAR LA MAISON CHRISTOFLE ET Cie.

(Exposition universelle de 1889.)

J'ai terminé par une question personnelle l'examen de l'orfèvrerie religieuse, le lecteur ne m'en saura pas mauvais gré, car je me suis couvert de l'autorité du plus grand peintre chrétien. Passons à la revue des pièces d'orfèvrerie civile. C'est Froment-Meurice qui m'avait offert cette transition en 1878, c'est de lui encore que je me sers aujourd'hui pour franchir le pas : on trouve chez lui tout ce qui est du domaine de l'art; il fournit à l'autel, à la table, à la toilette de la femme, il a des séductions pour tous les goûts. Ce qui me séduit, moi, ce qui a séduit aussi mes amis de l'Union centrale, c'est un joli vase en cristal de Gallé, le verrier de Nancy, que l'orfèvre parisien a monté en vermeil avec un esprit délicieux. Notez que le cristal a l'aspect d'une agate veinée de rose et que les ciselures sont d'un or vieux très doux de ton; le style en est Louis XV : — le Louis XV règne en maître sur toute notre orfèvrerie.

N'est-ce pas étrange à constater en cette Exposition du Centenaire, qui est comme une récapitulation de nos efforts d'un siècle? Nos artistes ont tout essayé, ils ont étudié tous les styles, refait toute l'histoire du passé; de la Grèce au Japon, ils ont compulsé tous les musées, toutes les bibliothèques, ils ont épuisé les fantaisies et les caprices les plus osés, — et l'expression de la nouveauté, le dernier mot de la mode pour 1889 est un franc retour à l'orfèvrerie du XVIIIe siècle, non pas même à celle que faisait Auguste, pour la reine Marie-Antoinette, mais au plus pur style rococo, à celui que Germain, Mondon, Meissonnier et Babel inventèrent pour Louis XV et la Pompadour.

Devons-nous nous en plaindre? Ce style est bien français, il convient mieux qu'aucun autre à l'argent, il s'accorde avec notre mobilier, il n'a aucune prétention savante; libre, trop libre peut-être, il donne aussi toute licence au marteau de l'ouvrier, à l'ébauchoir du modeleur. Peu importe qu'une bosse sorte trop, qu'une feuille penche à gauche plus qu'à droite : l'imprévu est un mérite. Mais le danger est de tomber vite dans l'exagération. Le chemin que les orfèvres du XVIIIe siècle ont mis cinquante ans à faire, les nôtres le franchissent d'un bond et l'Exposition contient toutes les réminiscences du Louis XV copiées avec goût par les uns, chargées par les autres, trahies, gâtées par quelques-uns au point qu'on devine que nous pourrons être bientôt désenchantés de ce joli style, comme les Allemands et les Italiens en ont dégoûté nos pères.

C'est la passion des vieilles orfèvreries qui a introduit cette imitation d'abord. Le baron Pichon, M. Léopold Double, M. Eudel, le prince Demidoff, M. Spitzer, pour n'en citer que quelques-uns, nous ont montré, au cours des expositions et des ventes publiques, les plus admirables pièces d'orfèvrerie ancienne, sans compter quelques pièces fausses, faites avec un art prodigieux, et que des truqueurs adroits ont mis dans la circulation. Des marchands sans vergogne ont commencé, dans les ateliers des faubourgs, l'éducation des ouvriers et des ciseleurs, ils ont formé à ce commerce malhonnête des mains habiles qui vite ont retourné s'offrir à de plus avouables besognes. En même temps le luxe de la table renaissait chez nous; il s'est fait, depuis dix ans, une évolution marquée dans nos usages; l'argenterie a repris une place qu'elle avait perdue. Le bon marché de la matière aidait dans une mesure appréciable à ce retour de faveur : plats d'argent, soupières, légumiers, flambeaux, drageoirs, tous les grands et les petits accessoires de la table retrouvaient leur rôle. Il

n'est pas jusqu'à cette mode du « five o'clock tea » qui n'y ait aidé en mettant aux mains des élégantes, avec le samovar russe et la tasse de Sèvres, la jolie théière aux fines ciselures et le sucrier élégant que la jeune fille offre avec un sourire.

Faisons une rapide revue de ce que nous montre l'Exposition en ce renouveau du Louis XV. C'est, pour commencer par ordre, une



SALIÈRE COMPOSÉE ET EXÉCUTÉE PAR LES FRÈRES FANNIÈRE.

(Exposition universelle de 1889.)

très originale corbeille à la manière de Watteau, car l'orfèvre d'aujourd'hui ne se contente pas de copier les orfèvreries d'autrefois, il emprunte au peintre, au sculpteur, au graveur. M. Tétard a fait modeler par Quinton les sujets de son surtout de table et cet artiste y a mis autant d'esprit que dans certains groupes que je lui ai vu faire pour la porcelaine. Il reste toujours quelque chose du Français d'autrefois dans nos ateliers et ce retour en arrière ne demande pas beaucoup d'efforts. C'est un pastiche il est vrai, mais un pastiche

aimable qui va mieux à nos mœurs et à notre esprit que les imitations grecques et romaines. M. Boin-Taburet a, dans une donnée voisine, un surtout très pittoresque dont le centre est formé par un pot-pourri en vieux Saxe et dont les extrémités, en argent fondu et ciselé, présentent des singeries inspirées des peintures de Rambouillet.

C'est peut-être M. Boin-Taburet qui a, plus qu'aucun autre orfèvre, contribué à ce retour au Louis XV. Ce n'est pas une accusation que je formule, au contraire, je constate qu'avec un goût très personnel et un tact réel, il a compris, deviné, senti ce que voulait sa clientèle : il s'est hâté de lui offrir ce qu'elle allait lui demander. Et, comme il dessine fort bien lui-même, qu'il sait commander et faire travailler, il s'est hâté de meubler son joli magasin de la rue Pasquier de corbeilles, de théières, de flambeaux, de toilettes dont les formes et les ornements alternaient du Louis XIV à la Régence, du Louis XV au Louis XVI, — tantôt copiant, tantôt inventant, achetant des pièces anciennes, rassemblant de vieux dessins, de vieilles gravures, reprenant aux faïences et aux porcelaines tout ce que la céramique a emprunté à l'orfèvrerie, M. Boin a certainement fait un travail considérable et je sais de lui des pièces qu'auraient signées avec orgueil des orfèvres du siècle dernier. N'est-ce pas lui qui, pour compléter l'illusion, vient de reconstituer, à l'Exposition de l'histoire du Travail, l'atelier d'un orfèvre parisien. Je voudrais l'y voir en costume, avec la poudre et l'habit, et le persuader de ne les pas quitter. Il est tout à fait l'élève de Meissonnier. N'a-t-il pas fait le très beau surtout qui constitue la maîtresse pièce de son exposition ? Si la *Gazette* ne donne que le dessin du seau à champagne, c'est que la place nous est comptée et qu'il est facile d'aller voir l'original.

Notre droit étant de critiquer, nous dirons que le tort de l'orfèvre est d'insister un peu trop sur les détails de la ciselure, de trop vouloir faire de la sculpture et de rendre pointues, sèches et anguleuses des parties d'ornements qui devraient être rondes, claires et douces. Il suffit d'user, me dira-t-on, et le temps fera son œuvre, les domestiques y aideront en récurant, et rien ne prouve que les ciselures d'autrefois n'aient pas été faites d'un outil aussi sec. Cent ans ont corrigé l'argent comme ils ont corrigé tant de choses. J'admets cela et je me déclare satisfait par M. Boin.

Je suis plus inquiet en ce qui touche M. Boucheron. Lui aussi veut être orfèvre et sa hardiesse dépasse celle de ses confrères. Il a pris comme eux l'habit Louis XV, mais il l'a agrémenté

d'ornements plus compliqués, greffant Lucotte sur Meissonnier, multipliant les rocailles et jouant des coquilles et des chicorées comme



GRAND VASE DESSINÉ PAR M. SÉDILLE ET EXÉCUTÉ PAR M. FROMENT-MEURICE.

(Exposition universelle de 1889.)

jamais virtuose du XVIIIe siècle n'avait osé le faire; ce n'était pas assez, entre les ciselures restaient des champs unis, il s'en est servi pour la gravure et comme il avait à sa dévotion la plus admirable

main de graveur, le pauvre Rhône, qui vient de mourir, il a fait remplir par cet artiste tous ces nids, de jolies copies à l'eau-forte et en taille douce d'après les tableaux et les gravures du temps.

Ainsi terminés, un plateau, une théière, un légumier, une pièce quelconque d'orfèverie ne semblent plus être d'argent. C'est une masse grise et noire hérissée de griffes comme un bronze japonais, c'est une plaque enduite d'encre comme une planche avec laquelle on tirerait une épreuve en taille douce, et cependant c'est un chef-d'œuvre de travail patient, de difficulté vaincue. Ça n'a qu'un tort, c'est de passer le but et, si j'étais le maître d'un de ces bibelots de prix, je le nettoierais à grand renfort de blanc, à grands coups de brosse et de peau et peut-être en ferais-je quelque chose de meilleur et de plus *argenterie*.

Ce n'est pas que je prétende, entendons-nous bien, qu'il ne faille pas faire de gravure sur l'argent. On a dit cela, mais je ne me hâte pas tant de poser une règle aussi absolue.

Je n'oublie pas que l'art de la gravure en impression est sorti tout fait d'un atelier d'orfèvre, — la jolie légende de Finiguerra est là pour le démontrer. — Ce que le nielleur de Florence a donné, les graveurs d'estampes peuvent le rendre sans vergogne aux orfèvres et je me souviens fort bien qu'en 1878 M. Gillot m'est venu voir et m'a proposé d'appliquer au décor du métal ses procédés photographiques de report. Notre conversation fut très intéressante, mais comme nous avions tous deux d'autres vues, nous n'y donnâmes pas suite. Il n'y a jamais d'idée perdue; M. Gaillard fils a suivi la voie que nous négligions, il a appliqué les intéressantes découvertes de M. Dujardin et les plats gravés qu'il expose, bien qu'obtenus par des reports et des procédés chimiques, n'en sont ni moins parfaits ni moins curieux que les gravures de M. Boucheron.

Je crois donc que la gravure est appelée à reprendre un rôle décoratif important dans l'orfèvrerie, qu'elle y peut être le résultat d'un travail d'outil ou d'un procédé d'atelier, mais qu'il reste à un homme de goût le soin de mieux définir son rôle. Elle doit être ornementale — je n'aime pas le trop facile emploi des images qu'on reporte sur la panse d'un vase ou dans le creux d'un plat, comme un dessin d'assiette, je veux qu'on se donne la peine d'inventer, — je demande aussi des marges d'argent uni, comme je demande la marge de papier blanc autour d'une gravure. Je pense en avoir assez dit pour indiquer ce que j'aime et ce que je n'aime pas, dans l'emploi renouvelé des nielles gravées.

Revenons à notre argenterie Louis XV, c'est le fond de notre étude, — car c'est la dominante de l'orfèvrerie qu'on nous présente, — et voyons ce qu'en ont fait les Christofle.

Cette grande maison ne peut pas se désintéresser du goût à la mode et la *Gazette* lui a toujours donné une place en ses revues d'exposition. On se souvient que c'est par la maison Christofle que le japonisme s'est introduit dans le décor de l'argent : — les émaux, les patines, les grands décors les plus osés ont trouvé là des champs d'expérience. M. Bouilhet, qui est le directeur des travaux d'art de la maison, a donc voulu tâter du Louis XV, mais il l'a fait plus adroitement que pas un. — A l'époque où s'ouvrait au Ministère de l'Agriculture le concours pour les modèles de prix, — il y a deux ans à peu près, — nous étions là ensemble et la maison Christofle emportait avec les jolies compositions de Roty, de Coutan, de Moreau, de Gautherin, de Falguière, de Jacquemart, de Delaplanche et de Mallet la plupart des commandes. — C'était justice et nous admirerons tout à l'heure, si nous en avons le temps, tous ces modèles exposés.

Ce dont je me souviens et ce que je veux dire, c'est que j'avais apporté, moi aussi, un modèle de plat et un modèle de soupière, qui demeurèrent perdus dans cette profusion de plâtres et que ne vit même pas le ministre. — M. Bouilhet, qui n'est pas ministre et qui a le temps de mieux voir, m'en fit compliment ; il ajouta même que c'était le morceau le plus nouveau qu'il eût vu dans tous les projets exposés, et il s'en souvint si bien que, de bonne amitié, il me vint trouver au début de l'Exposition, m'avouant franchement qu'il avait besoin de mon idée et me priant de lui prêter le sculpteur qui me l'avait si bien traduite. — Nous sommes assez liés, assez amis pour nous aider et voilà comment j'ai donné à MM. Christofle et Cie la collaboration de Joindy et le brin de céleri qui leur plaisait tant.

Oui, j'avais imaginé de faire un service d'argenterie où les herbes potagères auraient été les seuls éléments de décoration ; — j'avais commencé par le chou et par le céleri, dont la côte cannelée donne une mouluration pittoresque et solide ; — j'aurais continué en empruntant au persil, à la carotte, à toutes les légumineuses, aux fèves, aux solanées, à toute la jolie flore si dédaignée qui s'épanouit au potager, ses feuilles, ses tiges, ses racines, ses fleurs, ses fruits, et je rêvais de toute une argenterie nouvelle quand Bouilhet m'a tout pris.

Eh bien ! non, il ne m'a rien pris du tout. — Je croyais qu'il m'avait deviné ; mais ni lui, ni Joindy n'ont compris ce que je voulais

faire; — ils ont gardé ma côte de céleri et m'ont chipé quelques carottes, et ils ont plaqué cela, ainsi qu'on peut le voir d'après notre dessin, sur une très jolie forme côtelée empruntée aux recueils de dessins d'orfèvrerie Louis XV de la Bibliothèque. Mais, si vous croyez que j'aurais fait du Louis XV, moi, — non pas! — quand je me déterminerai à être tout à fait orfèvre, j'entends être un orfèvre d'aujourd'hui et non pas un des vieux du siècle passé.

J'ai fini mon plat, je le garde avec sa date; il sera cher, car il est beau; mais le jour où je trouverai un homme assez riche et assez intelligent pour oser avoir une argenterie à lui, qu'il vienne de Londres ou de Boston, de Paris ou de Pétersbourg, il l'aura et je la signerai.

Les Christofle ont bien fait de vouloir faire ce qu'ils ont fait : leur service est au goût du jour, il est obtenu par des moyens d'estampage combinés avec les retouches de ciselure; c'est un service de table plus complet, plus aimable, plus pratique surtout qu'aucun de ceux qu'on trouverait ailleurs et j'estime qu'ils ont fait un coup de maître — j'entends de maîtres-orfèvres. — Je leur souhaite d'en vendre cent et j'espère ne faire le mien qu'une seule fois pour lui garder son prix.

Si j'avais à opposer un autre surtout au surtout de Christofle, je désignerais celui qu'expose M. Bachelet et qui est bien joli en sa simplicité. Un autre orfèvre ayant comme M. Tétard une fabrique importante, M. Fray, expose des vaisselles d'argent Louis XV dont M. Joindy a fait aussi les modèles. Ce serait une bien curieuse étude que celle qui consisterait à chercher l'inventeur de chaque modèle et à suivre ensuite la transformation de ces modèles dans la main du fabricant. Quand Joindy modelait pour moi, l'an dernier, la toilette de la princesse Lœtitia [1], je me souviens d'avoir conduit dans son atelier, tout en haut de Ménilmontant, le duc de Mouchy, et celui-ci était surpris de l'habileté de ces artistes et de la façon dont l'orfèvrerie est faite en plâtre avant d'être copiée en argent. Si les amateurs pouvaient se douter de toutes les fausses interprétations que l'atelier apporte à ces modèles, suivant le tempérament du patron, le caprice de l'ouvrier et l'humeur du ciseleur, ils voudraient surveiller eux-mêmes l'exécution de près.

Comme Joindy, de nombreux artistes ont apporté leur expérience et leur talent à la composition de l'argenterie que nous étudions, et

1. Voy. la *Gazette* d'octobre 1888.



PLATEAU ET BUIRE EN ÉTAIN COMPOSÉS ET EXÉCUTÉS PAR M. BRATEAU.

(Exposition universelle de 1889.)

quand j'aurais nommé Récipon, Pyat, Cameré, Levillain, Mallet, Godin, je n'aurai donné que quelques-uns des noms qu'il faudrait citer.

MM. Fray, Tétard et Debain sont trois orfèvres dont la production suffirait à alimenter la plupart des magasins d'orfèvrerie de Paris et de la province. — Je cite leurs noms, bien qu'il y ait à l'Exposition cinq ou six maisons qui viennent à la suite, mais aucune n'a fait les frais qu'ils ont faits, et s'il me fallait inventorier avec la grande corbeille à la *Vague* de M. Debain, sa toilette de vermeil qui est une des plus belles choses exposées, et tous ses thés, ses plats et ses couverts ; — s'il fallait faire le compte des nouveaux modèles de M. Tétard, depuis la fontaine à main que lui a modelée Boussard jusqu'au grand service du marquis de Linarès, sans oublier les écritoires, les miroirs, les coupes et les cristaux montés, je n'en finirais pas ; — si je devais seulement rester chez M. Fray pour détailler la ciselure de sa soupière, très fine, mais trop noire, et son grand surtout de table que j'aime mieux, quoiqu'il soit un peu pincé dans ses détails, je n'aurais pas le temps d'entrer chez M. Aucoc, ni de revenir chez M. Boin. — Et c'est toujours du Louis XV — on en a mis partout. — M. Aucoc en a rempli la très curieuse boutique qu'il s'est faite avec goût. — Notons la buire et le plateau copiés d'après Germain, les candélabres à quatre branches, le cadre de vermeil et les montures en argent des potiches bleues. Mais à ces réminiscences, je préfère, pour mon goût, le petit thé Louis XIV qui occupe la table près de laquelle on serait si bien, au coin du feu. — C'est intime et charmant. — M. Boin a fait un essai de thé Louis XIV que je goûte bien aussi : je me promets de revenir chez lui faire bientôt une plus longue visite.

Car je ne puis tout dire, l'exposition d'orfèvrerie est trop complète ; je n'ai même pas le temps de louer ce que j'aime, comme les beaux et grands plats de style Louis XIII qu'expose M. Boucheron ; — comme le surtout de Froment-Meurice qu'a dessiné Chevignard et dont Moreau Vauthier a modelé les figures. — C'est là une réaction contre le Louis XV, elle commence déjà ; les styles n'ont pas de durée plus longue à présent que la forme d'un chapeau ou la façon d'une robe.

Il faut tout le tempérament sage, volontaire, rassis d'un artiste pour s'imposer — encore lui reproche-t-on de rester lui ; — c'est ainsi que les frères Fannière gardent intacte leur manière. Je les en accusais presque en 1878, je les revois avec respect et j'aime cette fidélité aux

choses qu'ils cultivaient dans leur jeunesse. Ils ont déjà un style : eux vivants, on dit les Fannière, comme on dit les Germain; et quel est l'orfèvre qui a composé et ciselé une salière plus jolie, mieux comprise que celle-ci? Qui de ses propres mains l'a modelée et ciselée comme eux? — Je salue en eux les confrères les plus respectés. les plus aimés et les plus dignes de l'être.



PIÈCE D'UN SERVICE A THÉ MODELÉ PAR M. LEVILLAIN ET EXPOSÉ PAR MM. CHRISTOFLE

(Exposition universelle de 1889.)

Près d'eux, car ils appartiennent à l'école du même temps, j'inscris le nom de M. Dufresne de Saint-Léon. Dois-je le classer comme orfèvre? — Il modèle comme Fannière, il forge ses armes de damas comme aimait à le faire le duc de Luynes, il les damasquine par un procédé ingénieux et les fait aussi précieuses que les armes d'autrefois ou des lames orientales. C'est un artiste amateur qui emploie son temps, sa fortune et sa science à doter son pays de chefs-d'œuvre

et qui les léguera à quelque musée — noble passe-temps d'un bon esprit.

J'en ai fini avec la vaisselle d'usage et l'argenterie Louis XV; je puis retourner aux jolies statuettes d'argent qu'expose Christofle, à son grand surtout dont Mathurin Moreau a modelé les figures. J'aurai peut-être la bonne fortune qu'un ami parle un jour des corbeilles d'argent que j'expose et dont les sujets ont été sculptés par Barrias, par Millet, par Cordonnier et par le regretté Chedeville. Mais je ne quitte pas l'orfèvrerie française sans faire une mention très spéciale du grand vase d'argent présenté et exécuté par M. Froment-Meurice. — Le dessin en a été composé par M. Sédille et Rudier l'a fondu. C'est un vase aussi grand, aussi lourd que les caisses à orangers que Louis XIV montrait à Versailles. — Aucun édit ne renverra aux creusets de la Monnaie des œuvres superbes et nobles comme celle-ci. L'orfèvrerie a fini d'être une épargne, quand elle produit des objets de cette sorte, la matière n'y est plus qu'une infime partie et l'argent prend sa place entre le marbre et le bronze.

C'est pour la couleur et les effets qu'il donne qu'on cherche le métal; tel préfère l'argent, tel autre l'étain. Depuis 1880, M. Brateau s'est fait potier d'étain, non pas le potier que l'on croirait, mais le potier artiste, le successeur direct de François Briot. Il expose une buire avec son plateau et une cafetière orientale. Ce sont ses dernières créations, le résultat de plusieurs années de travail et de sacrifices. Demeurez assurés que ces œuvres-là ont une place marquée dans les collections et les musées, entre le plat de François Briot et le plat de Gaspard Enderlen. — La *Gazette* pourrait consacrer une étude spéciale à l'étain retrouvé. Brateau est un de nos plus merveilleux artistes, et avec lui s'ouvrirait une curieuse enquête sur nos ciseleurs qu'on ignore trop.

Si j'osais donner un conseil à mon ami M. Bouilhet, je lui demanderais de faire exécuter en étain par Brateau le très joli service à thé en argent qu'il expose et qu'a modelé pour sa maison M. Levillain.

Je crois que l'étain donnerait une douceur plus seyante à ces deux bas-reliefs. Ce serait une concurrence artistique de haut goût à opposer aux services anglais dont on inonde le continent et je m'inscrirais volontiers pour en avoir la première épreuve.

Mon conseil sera-t-il entendu?

MM. Vever, de qui nous parlerons dans un prochain article, ont fait œuvre d'orfèvres aussi, en exposant une théière d'argent et un



GRAND VASE DE STYLE ORIENTAL EXPOSÉ PAR LA MAISON TIFFANY, DE NEW-YORK.

(Exposition universelle de 1889.)

sucrier tout décorés de fleurs repoussées, qui ne sont imitées d'aucun style. Ce sont de jeunes artistes pleins de goût, de qui notre industrie recevra et reçoit déjà un lustre très enviable.

Je voudrais avant de finir dire quelques mots des orfèvres étrangers. Ils tiennent bien peu de place à l'Exposition, car à part les Américains, ils se sont présentés timidement; les Russes n'ont pas ce qu'ils avaient en 1878; les Anglais sont complètement absents. Christesen soutient bien la réputation danoise et M. Bossart expose de très jolies imitations des modèles d'Holbein : tous ceux qui vont à Lucerne connaissent cette vieille maison, la première fabrique d'orfèvrerie de la Suisse allemande. Mais les Japonais que nous avions tant admirés autrefois ne sont pas venus. Nous n'avons rien à dire de la Kiriu-Kosho-Kaisha, ni de Saïto; le brûle-parfum, le petit vase filigrané et émaillé, les boîtes où l'on a copié de façon si parfaite les laques avec des métaux patinés, ce sont là tours d'habileté avec lesquels les Japonais nous ont familiarisés, — nous attendions autre chose.

Restent les Américains. Je ne sais trop comment les juger. Il sont là trois : une maison d'importance commerciale si considérable, la Méridien Britannia, que nous n'avons ni à Paris, ni à Londres, d'affaire à lui comparer, — nous n'en dirons rien cependant, car elle échappe à notre critique, ne présentant aucun objet d'art ou de goût; — puis la manufacture de Gorham qui tient à New-York un rôle important. C'est une forme nouvelle et très imprévue de l'argenterie; elle étonne les yeux et si elle ne satisfait pas à nos habitudes et à nos besoins, nous restons contents d'apprendre que notre brave Heller, l'habile graveur alsacien, est le collaborateur de la maison, l'artiste indispensable, l'inventeur et l'ouvrier qui détermine cette évolution curieuse.

Mais la maison qui résume le mieux ce caractère étrange, inquiétant, nouveau, c'est la maison Tiffany. On se souvient qu'en 1878 elle nous avait apporté une formule nouvelle déjà, un style américano-japonais, des formes molles, des martelages, des craquelages, et cette peau particulière aux ouvrages d'argent qui, des pièces les plus riches et les plus nobles, s'est répandue par les procédés d'outillage à toute la pacotille de Paris et de Vienne. Tiffany avec son grand sens commercial devait viser l'Exposition de 1889 pour en tirer le grand profit qu'il avait eu de la dernière.

A-t-il réussi? — l'opinion publique dit non, les gens que je consulte disent non, femmes et ouvriers orfèvres, gens du monde, gens

du métier, me disent non, et moi je persiste, malgré mes amis et mes confrères, à trouver beau, neuf et curieux, ce qu'ils nous ont apporté : quelques gens de goût pensent ainsi que moi.

Oh! ce n'est pas du Louis XV cette fois — c'est une combinaison de couleur et de forme qu'il n'est point aisée de définir. M. Moore, le chef des travaux d'art de la maison, dit volontiers que c'est le style « Sarazanique », moi je l'appellerais plus volontiers le style « mooresque » si je n'avais peur de faire un mauvais jeu de mots. C'est une combinaison savante et presque inconsciente de tout ce que M. Moore et ses collaborateurs ont appris de nous, des Japonais, des Indiens et d'eux-mêmes depuis trente ans. Il y a de tout un peu : des incrustations que Christofle a faites et vendues aux Américains, du mokoumé des Japonais, de l'émail de Tard, du défoncé à l'eau-forte, du repoussé, de la gravure, de la ciselure, de l'incrustation, des patines variées.

Mais ce ne sont là que des moyens ; il fallait pour les mettre en usage trouver une forme innommée. M. Moore l'a composée en se tenant systématiquement hors de tout principe d'architecture. Pas de ligne sèche, pas de moulures; ses modèles sont voisins de la nature, ils dérivent des fruits et des fleurs comme certains vases japonais aux profils ronds et pleins. Mais au lieu de monter de telles formes sur le tour à potier, c'est le marteau du repousseur qui les retreint sur la plaque d'argent — le ciselet les décore et la fantaisie de l'artiste y mêle tous les décors que nous avons analysés.

Les ornements sont pris à la flore indienne et à la collection des orchidées les plus fantastiques. Parfois les ciselures constituent une broderie si compliquée que l'œil n'y démêle plus les entrelacs. On y ajoute l'ivoire ou la corne, on incruste l'écaille de turquoises, — le cristal se marie à l'argent.

Le grand vase dont nous donnons le dessin est, avec un autre vase entièrement fait en « mokoumé », un résultat tout à fait extraordinaire et admirable. Un orfèvre de bonne foi doit reconnaître que ces ouvriers-là sont des artistes et que ce qu'ils ont appris à faire, que ce soit de nous, des Indiens ou des Japonais qu'ils le tiennent, ils le font de manière absolument remarquable et parfaite.

Mais on conçoit aussi que je n'aie pas pu convertir à cette doctrine mon ami, M. Armand Calliat. Je l'ai mené chez l'orfèvre américain, je lui ai fait tenir les jolis revolvers dont la crosse d'argent niellé est si douce au toucher qu'ils invitent au meurtre ou au suicide par leurs caresses. Et M. Armand avait autant de répulsion

pour ces joujoux-là que pour tous ces décors d'argent. Ils sont la négation de sa théorie. C'est pour lui le naturalisme qui envahit le métier; — ces taches d'émail sont des lèpres, — ces formes molles sont l'impuissance de l'artiste à faire mieux; il hait le mystérieux indou, l'inexplicable japonais, qui étoufferaient la belle forme grecque; — il a pour ces demi-sauvages le superbe dédain de Louis XIV pour les magots hollandais. C'est un retour à l'inconnu, à l'incompréhensible, à l'impressionnisme contre lequel se révolte l'orfèvre lyonnais. — Il est logique avec lui-même, lui, l'idéaliste qui vit en son poème chrétien et serait l'amant des belles formes s'il n'était avant tout le fervent de l'idée sainte. Je n'ai donc pas pu le mettre en contradiction avec sa profession de foi d'académicien artiste — et moi je n'ai pas même pour conclure toute ma liberté de critique — car je suis encore lié par mon rôle de rapporteur juré.

Entre ces orfèvres sacrés — ces argentiers, revenus aux traditions du XVIIIe siècle, ces sculpteurs qui offrent leurs ébauchoirs pour modeler les figures les plus lascives ou les plus pures, et ces Américains nouveaux venus, qui fondent dans l'argent le suc des plantes mystérieuses pour en modifier l'aspect et la couleur, le public choisira, prononcera.

L'art de l'orfèvre est en possession de tous ses moyens de travail; on attend qu'un homme de génie vienne, qui s'en empare, ou qu'un homme ose lui commander : les bonnes volontés de l'artiste et de l'ouvrier sont acquises à l'un et à l'autre.

L. FALIZE.



Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMP. CHARAIRE ET FILS.

EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1889

LES ÉCOLES ÉTRANGÈRES

(PREMIER ARTICLE.)

GRANDE-BRETAGNE.



MISS CATHERINE GRANT, PAR M. HERKOMER[1].

(Exposition universelle de 1889.)

En 1878, Duranty, avec sa haute compétence et son goût pénétrant des choses d'art, a si nettement caractérisé les tendances qui se partageaient la peinture anglaise, qu'il serait superflu d'y revenir, d'autant que les choses n'ont pas notablement changé depuis dix ans. A part quelques infiltrations, l'École d'outre-Manche persiste dans son autonomie ou du moins transfigure absolument tout ce qu'elle s'assimile. Comme il n'est pas de contrée où les aspects familiers de la nature libre ou civilisée, le champ, la ferme, le village revêtent un aspect plus singulier, où la Société ait des allures plus originales, il n'est pas d'art où l'œil et l'esprit du continental se trouvent plus dépaysés. Son champ d'ob-

1. Une eau-forte de ce tableau par l'artiste a été publiée par M. Mac-Lean, à Londres.

servation est vaste, et, sauf la peinture monumentale, comprend à peu près les mêmes régions que la nôtre. Depuis l'étude physionomique des mœurs, l'interprétation délicate et religieuse de la nature, la restitution érudite d'une antiquité noble ou familière, il s'étend jusqu'aux plus raffinées intuitions de l'esprit, aux visions passionnées de l'âme, au symbolisme lyrique et précieux. Peu de tableaux de piété dans cette École protestante : mais la religion est partout à l'état latent; on pense beaucoup à Dieu sans le nommer, et l'inspiration biblique anime incontestablement des paysages comme ceux de M. Hook, qui ont l'accent d'une prière. Le foyer de cet art n'est pas le sens pittoresque pur, ni le panthéisme naturaliste qui divinise la beauté des choses, mais un sentiment moral qui, dans la création, adore le Créateur.

Il est rare que l'on peigne pour le plaisir de peindre dans l'École anglaise, et les questions techniques si passionnément agitées chez nous n'y ont qu'une importance secondaire. Selon le caractère et le goût de la race, on a plutôt des intentions de romancier, d'humouriste, de moraliste ou de poète que des idées proprement picturales. La conception est tantôt allégorique et subtile jusqu'à l'extrême ténuité, tantôt franche et sanguine, à hauteur d'homme, parfois teintée de sensiblerie, jamais strictement naturaliste. L'imagination anglaise s'échappe en deçà ou au delà du réel par un attendrissement d'âme, par une violence ou par une douceur de sentiment. Elle n'accepte pas la nature dans ce qu'elle a de gros, d'âpre et de négligé; elle la polit et la poétise au risque de l'affaiblir et de la romancer : elle l'interprète dans le sens du joli, du touchant, du suave ou de l'intellectuel. Et d'autre part l'œil anglais curieux du détail, plus sensible aux antithèses qu'aux apaisements, clair plutôt que fin, un peu barbare dans son amour du vif et du cru, voit rarement la lumière dans ses délicatesses dernières, moins encore dans ses harmonies sereines. L'impression optique n'a donc pas changé; c'est toujours une saveur piquante et aigrelette, rarement pleine et forte, qui fait penser au pale-ale, à la polychromie taquine des clowns, des boutiques, des bars et des modes anglaises. Le plein air n'a recruté que fort peu d'adeptes. Sans doute, depuis Mason et Walker, on a fait un pas vers l'unité lumineuse et la réconciliation des tons sous une enveloppe tranquille, et cela est surtout sensible dans les aquarelles, ou dans des paysages, tels que ceux de M. Aumonier.

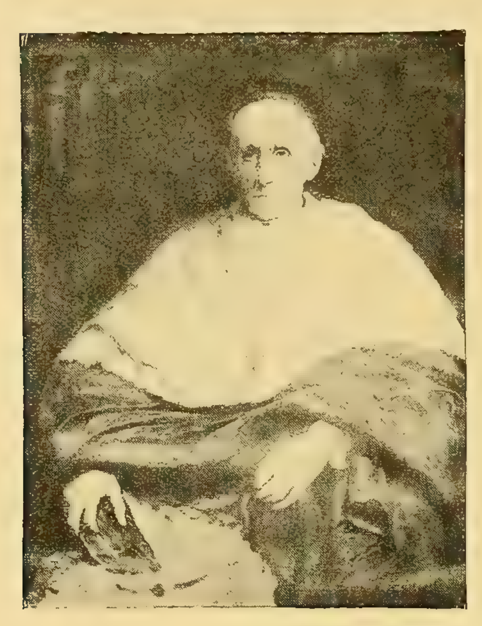
Il n'en reste pas moins vrai que l'aigreur et la dispersion se font sentir encore, comme il est évident que l'idée, le sentiment, l'intérêt



DIANE ET ENDYMION, PAR M. WATTS.

(Exposition universelle de 1889.)

anecdotique et particulier du sujet usurpent une place indiscrète; il semble qu'on y cherche une compensation au charme proprement pittoresque, valeurs, musique du coloris, suggestion des tonalités. Il y a là tout un ordre de sensations que la peinture seule, par sa vertu intrinsèque, sait porter jusqu'au cerveau, et ces sensations, dont peut se passer un art noblement eurythmique, expressif par la grandeur et la beauté idéale des formes, mais que ne saurait négliger sans dommage l'art intime de nos jours, seraient presque étrangères à la peinture britannique si M. Whistler n'avait importé à Londres ses quintessences d'art et ses broderies symphoniques. L'harmonie de ce subtil magicien aura-t-elle quelque jour un plus large écho chez nos voisins? Ni M. Stott, ni M. Jacomb Hood n'ont fermé l'oreille à ses suggestions; jusqu'à présent pourtant elle a surtout réagi au dehors, en France, en Suède, en Amérique.



LE CARDINAL MANNING, PAR M. OULESS.
(Exposition universelle de 1889.)

Ce qui frappe d'abord, à parcourir ces salles si bien ordonnées, où tout se présente sous un bon jour et sans confusion, c'est que la peinture anglaise est un art de luxe, d'optimisme et d'aristocratie fait pour s'encadrer dans le confort anglais, dans sa propreté nette et luisante. Ces toiles miroitantes et claires, aux gammes vives légèrement acides, doivent être un réconfort pour les yeux (assez différents des nôtres sans doute) du gentleman ou de l'homme actif qui demande à l'art après les affaires une sensation rafraîchissante, une occasion de rêverie ou de pensée. Elles doivent satisfaire des exigences fort diverses; l'appétit robuste d'une riche ou moyenne bourgeoisie qui veut une nourriture substantielle, des émotions directes, des images incontestables, plutôt rassurantes, du vrai, mais aussi les aspirations esthétiques d'une élite accessible au charme des quintessences et de la matière subtilisée; les lecteurs de Georges Elliot, mais aussi ceux de Swinburne.



ÉTUDE POUR UNE DES FIGURES DE L' « ANDROMAQUE CAPTIVE », PAR SIR FR. LEIGHTON.

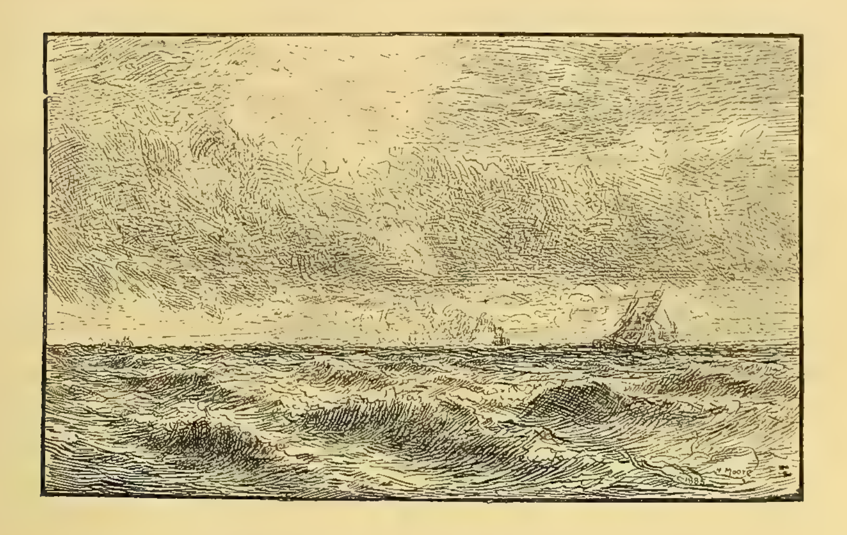
(Exposition universelle de 1889. — Dessin de l'artiste.)

A ces derniers s'adresse M. Burne Jones, qui ne fut pas de l'initiation première et n'accepta jamais la règle étroite, qui se rattache cependant aux préraphaélites par le mysticisme des intentions et la bizarrerie du sentiment poétique, aussi bien que par les minuties de l'exécution. Mais chez lui la souple délicatesse du modelé, l'harmonie douce et assourdie de l'ensemble soutiennent les significations rares. Le *Roi Cophétua* résume excellemment une période intermédiaire, déjà plus assagie, de l'art anglais. Dans son riche cadre de style Renaissance, l'œuvre apparaît d'élégance fière et de sens énigmatique. Le roi a cédé son haut siège de marbre à la Mendiante, une fille rousse et pâle, de chair meurtrie et délicate, qui frissonne les bras collés au corps, les mains aux genoux, les yeux fixes, regardant au loin, et, par delà cette réalité qui l'effare, penchée sur la vie. Plus bas, sur les marches du trône, l'homme est assis, tout semblable dans son armure sombre et splendide, avec son profil dur, fier et triste de guerrier lombard, au duc de Mantoue de Mantegna. Il tient dans ses mains le diadème de fer incrusté de pierreries. Dans ce décor où luisent sourdement les matières précieuses, le poli des marbres, les veines de l'agate, des gris violacés, des mauves, des verts rompus, toute une flore minérale, les deux héros de l'étrange idylle demeurent immobiles, isolés dans leur songerie obscure, absorbés par la vie intérieure. Le décousu, le passif de la scène a quelque chose d'inquiétant et qui échappe à l'analyse. Si je comprends bien, cela pourrait s'appeler le rêve de la vie et l'artiste aurait rendu l'angoisse de l'avenir, la fascination des âmes devant l'inconnu brusquement ouvert. Rien de plus curieux que cette fantaisie toute précise et cependant lointaine exprimant de l'inconnu et du mystère en de rigoureuses formules.

L'imagination de M. Watts, me paraît assez explicite et discursive au contraire, et son écriture, en revanche, moins arrêtée. Ce n'est plus la précision marmoréenne de Squarcione ou de Mantegna, mais une ampleur flottante, un modelé perdu en des vapeurs irisées, des lignes tantôt émoussées, tantôt anguleuses, une invention véhémente ou tendrement passionnée, un goût d'allégories contournées qui rappelle les bizarres conceptions de Giovanni Bellini à l'Académie de Venise. Seulement, dans cette brume où la forme se meut, — comme dans cette composition de *Diane et Endymion*, — au lieu de la sourde et riche harmonie du Vénitien, l'œil perçoit une rousseur jaunâtre, des bleus aigrelets, des saveurs acerbes. Pour exprimer des intentions qui ne sont jamais banales, M. Watts manie la lumière, le nu, les draperies avec une énergie vraiment redoutable, quelquefois

arbitraire, semble-t-il, et l'on se demande s'il ne manque pas à ses créations fougueuses une plus naturelle vraisemblance. On est plus aisément convaincu par les douces et poétiques figures de M. Walter Crane, par la jeunesse d'imagination, par le frais parfum de légende qui donnent tant de charme à ses compositions archaïques et à ses illustrations éditées par MM. Macmillan et Clark.

Comme il devait arriver dans une École que l'orgueil du sentiment entraînait hors des voies simples de la nature, le Portrait fut pour



LA MALLE DE NEWHAVEN, PAR M. H. MOORE.

(Exposition universelle de 1889.)

les peintres anglais le terrain solide où ils reprirent pied. Le respect de la personnalité, l'étude directe de la vie leur imposèrent une bonne discipline. M. Watts, dont le surnaturel me déconcerte souvent, définit un caractère avec une forte gravité. Il construit ses figures fermement, par masses, dans une matière un peu lourde, sans grande souplesse de modelé, mais de façon que l'autoritaire volonté d'un homme qui a vécu pour un noble effort et la dignité sentie d'un président d'Académie royale ressortent avec toute évidence de la pose, du profil sévère et large, du regard droit et appuyé de *Sir Fr. Leighton*, de façon que la vie pleine et dense fleurisse copieusement le confortable visage de *M. Ionidès*.

Le Portrait est chose sérieuse, à l'heure actuelle. Il ne comporte en général ni caprices aventureux, ni luxe de décor, ni chiffonnage d'étoffes, ni petites mines : peut-être manque-t-il de liberté et d'im-

prévu, mais il traite la personne humaine avec de justes égards.

Un grand artiste qui est un vrai peintre par intermittences, Millais, qui nous charme avec la fillette aux cerises, si finement rose et rieuse, satinée de fraîche lumière argentine, qui nous déconcerte avec une Cendrillon de féerie, qui nous reprend avec la *Dernière Rose*, ce poème de rêverie virginale et de romanesque élégance, fleuri de noirs veloutés, de grenats, de roses saumon, et tout parfumé d'autrefois. Millais ondoyant et divers, toujours personnel et entier dans ses volontés successives, atteint seulement dans le Portrait aux définitives certitudes. Là son exécution concentre l'effet, affirme l'unité, impose la conviction. A ne parler que peinture, ce ne sont pas des œuvres miraculeuses que les effigies de M. Gladstone et de M. Hook, et les ombres opaques de l'une, le métier rugueux et grenu de l'autre..., mais s'il s'agit de la définition d'une haute et complexe personnalité, j'en sais peu de plus pénétrantes.

L'homme d'État est debout, le vieux bûcheron idéologue, fortement charpenté, solide malgré l'âge. Le jeu de la lumière ramène tout l'intérêt sur la figure aux grands et lourds traits, affinés et creusés, front haut, menton combatif, regard humide et inspiré. Une existence de charité active et batailleuse, de méditation ardente, de généreux fanatisme, la puissance de foi, de sympathie et d'indignation qui soutient l'orateur, l'adversaire passionné de toute oppression, on les lit, sans idée préconçue, sur cette toile qui rappelle, avec plus de simplicité, certains portraits de Lenbach.

Je préfère peut-être encore le *Portrait du peintre Hook*, assez morne d'aspect pourtant. Une telle cordialité respire sur ce large visage d'apôtre et de pêcheur, sillonné de rides. L'artiste a si bien exprimé jusqu'au fond de l'âme ce rude homme, croyant lui aussi, massif et tendre, inquiet du soleil qui chante sur les flots brillants la gloire du Seigneur, attentif à la vie des gens de mer. Tout cela erre devant ses bons doux yeux pensifs, et l'on songe à son paysage d'Écosse, grave, religieux, imprégné d'humanité.

M. Ouless tient de son maître Millais la conscience qui le fait devant son modèle attentif et pénétré du sérieux de sa tâche. Le *Portrait du Cardinal Manning* est une œuvre d'observation précise et de réflexion plus que de justesse primesautière. La lumière qui coule avec douceur sur l'hermine et le camail rouge, se brise en éclats menus, pèse en ombres lourdes sur les traits du visage austère, noble et fin. Une facture laborieuse et appuyée dissémine l'impression et ne dégage pas nettement l'accent décisif.

Cette application timide me paraît être un défaut commun à plusieurs portraitistes anglais très différents en cela de leurs confrères d'Amérique. Ils sont des témoins fidèles, intelligents, un peu trop dociles; ils n'ont pas la hardiesse succincte des vifs observateurs qui font saillir l'essentiel. On a plutôt l'impression du type de la race que du caractère unique, irréductible d'une personnalité, et l'on s'étonne que dans un pays si fécond en originaux, en physionomies expressives et tranchées, on ne soit pas arrêté plus souvent par le tour surpre-



« SUR LE SOIR IL Y AURA DE LA LUMIÈRE », PAR M. LEADER.

(Exposition universelle de 1889.)

nant et particulier d'une figure. Les portraits anglais sont expressément anglais toujours; quelques-uns seulement sont tout à fait individuels comme le *Sir H. Rawlinson* de M. Holl. Aussi, comme dans la moyenne des portraits de notre École domine l'instinct sociable et le désir de plaire, ce qui parle ici le plus haut c'est l'expression de l'énergie et de la vitalité, la résolution sanguine, l'équilibre des tempéraments actifs.

Les artistes anglais interprètent médiocrement le réel; ils ont peu d'intentions subtiles de peinture ou d'expression. On comprend que la nature leur suffise et que l'éblouissante fraîcheur de la jeunesse, l'éclat unique au monde de la beauté anglaise en sa fleur, le jeune accent d'une physionomie virile les captivent au point qu'ils ne veuillent rien ajouter, rien retrancher. Mais vraiment dans les

portraits de femme, ils s'en tiennent trop volontiers aux faciles analogies que fournit le lis ou la rose et leur ravissement s'exprime par des métamorphoses un peu banales : sur cette pente on arrive insensiblement à la beauté de keepsake.

Telle n'est pas la jeune *Miss Galloway* que M. Gregory a si bravement illuminée de santé radieuse. Avec le rouge fort de la robe, le rose vif des joues, les lèvres charnues, l'étincelant du regard, dans une facture libre et pourtant serrée, ce portrait assez cru de tons évoque l'exubérance de la vie enfantine en sa réelle splendeur.

M. Orchardson se souvient des délicieux babys de Reynolds et de ses clartés vernissées quand il enveloppe d'une chaude lumière un peu vitreuse un bel enfant couché qui tend les bras à sa mère, *Maître Bébé*. Il y a beaucoup de charme naturel dans ce double portrait et le plus vrai sentiment de l'adoration maternelle, de la vie rieuse et des carnations nacrées de l'enfance, de la douce tyrannie des petits êtres. On sait, d'ailleurs, que M. Orchardson compte parmi les plus subtils physionomistes d'une école qui a poussé aussi loin que Debureau l'étude des expressions du visage.

L'égalité continue de l'exécution donne aux portraits de M. Herkomer quelque chose de figé. Le dessin loyal, le modelé jeune et plein réalisent fort correctement la très aimable image de *Miss Catherine Grant*, mais la vie s'atténue sous le faire onctueux, et dans une peinture saponifiée où les étoffes et les carnations prennent une valeur uniforme; on cherche en vain la transparence et la délicatesse rosée, les nuances de corolles fraîches que Gainsborough accordait aux joues de ses jeunes filles. M. Herkomer, qui obtint un légitime succès avec les *Invalides de Chelsea*, est de ceux qui veulent être soutenus par un sentiment humain. Il représente dignement cette École de Kensington qui n'a pas donné à l'Angleterre de très forts peintres, mais des conteurs émouvants, de plain-pied avec le goût moyen du public.

Si dans tous ces portraits l'interprétation n'est ni très originale, ni très soudaine, la justesse et le sérieux de l'expression morale commandent le respect. Ces personnages semblent peu soucieux d'offrir un champ de bataille aux reflets, un prétexte aux variations musicales; ils ne souffrent d'aucune maladie de la volonté, ils croient en eux-mêmes. Les portraits de Whistler croient surtout en Whistler. Ils ont fait abandon d'eux-mêmes, sont à la merci de l'enchanteur, pures émanations de sa fantaisie qui leur concède une existence fantomale éminemment persuasive. Ils ont perdu leur ombre : ombres

eux-mêmes ils vivent dans un délicieux gris cendré, raréfiés jusqu'à l'immatériel, allégés de substance, suspendus entre ciel et terre, ténus comme des souffles et des fumées. Le peintre les met loin dans la toile, les enveloppe de mystère, de transparences errantes, d'une lueur diffuse que semblent exhaler leurs diaphanes visages. Le modelé reste consistant, juste, infiniment souple et délicat : les reliefs perdus se précisent, peu à peu se condensent. Ce qui semblait un rêve de fumeur d'opium flottant dans la sinueuse arabesque d'une vapeur prend corps et figure humaine. Un être de sentiment et de pensée apparaît dans une pose méditative, dans une attitude de grâce hautaine. Le *Portrait de lady Archibald Campbell*, un arrangement en noir où passent doucement des gris bleus et des bruns gris, une parcelle de blond, une goutte de rose, des tons qui ne sont plus que des valeurs abstraites et des idées, ne laisse vivre aussi sur la toile que l'essence d'une beauté fine et fière, le glissement d'un sylphe sur des nuées, ce qui reste d'une allure onduleuse et fuyante, d'une taille cambrée, d'un geste précis quand l'artiste a éliminé de son impression tout ce qui n'est pas rare et exquis. D'ailleurs, les partis pris de Whistler, comme ceux d'Ingres, vont dans le sens de la nature. S'il voit d'abord dans son modèle par où il peut être un Whistler, il saisit aussi, d'une intuition sûre, ce qui le fait lui-même unique en son genre, expressément de son époque et de sa race.



UNE FAMILLE DE NOMADES, PAR M. FORBES.
(Exposition universelle de 1889.)

Si l'on ajoute que ce merveilleux définisseur d'esprits veut être avant tout un virtuose de tons, qu'il a des idées pittoresques au sens le plus pur du mot, on reconnaît que Poétique et moyens d'expressions, rien chez lui n'est proprement anglais. Il ne représente du

moins qu'un cénacle, une aristocratie de blasés, imprégnée de japonisme, de dandysme intellectuel et d'ironie transcendante. Dans ses eaux-fortes, de finesse arachnéenne, les plus originales de l'École anglaise avec les œuvres magistrales de M. Seymour Haden, il ne garde aussi des mouvements et des apparences que les traits ténus et expressifs, et toujours de la réalité comme de la couleur il abstrait l'élément subtil, la caresse fugitive, le frôlement nocturne. On dirait la livrée aux nuances tendrement fondues que portent les papillons de crépuscule, le sphinx du peuplier ou celui du laurier-rose.

Whistler reste assez isolé dans son pays d'adoption : la peinture anglaise est rebelle à ces raffinements d'esthétique qui lui paraissent sans doute entachés d'égoïsme et peut-être inspirés par l'Esprit malin. On reconnaîtra cependant son influence dans la *Nymphe* de M. Stott, une œuvre de la plus précieuse poésie, finement japonisée, dans un *Portrait de M. Jacomb Hood* que nous avons vu au Salon de 1887, très fin sous une enveloppe calme, d'expression tout unie très attachante. M. Hood s'inspire de Whistler, mais il garde un accent de simplicité émue qui lui est propre, et comme il expose aussi de très délicates eaux-fortes originales, il me paraît un des artistes les mieux doués de la jeune Angleterre.

S'il me fallait pressentir les destinées prochaines de cette École, j'avoue que je serais fort embarrassé. Nous avons rencontré des individualités brillantes et indépendantes qui, pour la plupart, sont dans la force de l'âge ou déjà sur le déclin : on ne voit pas se dessiner un mouvement d'ensemble. Sans doute quelques influences étrangères se font sentir dans la peinture de mœurs, et M. Forbes, par exemple, se montre touché, dans sa *Société philharmonique au village* et dans *Une Famille de nomades*, par la bonhomie d'observation des écoles du Nord; M. Charles, dans le *Baptême*, tente une notation plus directe de la lumière avec beaucoup de finesse, avec une persistance de saveur jaunâtre. Je passe sur quelques essais de plein-air, plus amusants que sérieux.

Nulle part le conflit n'est plus aigu entre la réalité et la poésie, l'action et la rêverie. Quand la scène ne prend pas un sens direct, déductif, moralisant, elle s'évanouit dans le lyrisme. Le terrain fécond qui s'étend entre deux, où croissent les œuvres pleines et fortes, enracinées dans le réel, y puisant toute leur sève, faisant servir le trivial et le quotidien à l'expression du sublime, il ne semble pas que l'Angleterre l'ait décidément conquis. Walker, Mason, Pinwell et Houghton sont morts trop tôt et n'ont pas été remplacés. Ceux-là



DESSIN DE M. WALTER CRANE POUR LES « HEADING'S » ÉDITÉS PAR M. CLARK, D'ÉDIMBOURG.

(Exposition universelle de 1889.)

étaient des poètes exaltés et tendres, mais qui exprimaient l'acuité de leurs sensations par des moyens de peintres. On a pu leur reprocher un excès de sensibilité nerveuse, des affectations de style qui transfiguraient la vérité moderne, une tendance maladive à la suavité mystique. Tandis que Millais, dans sa juste grandeur, est accessible à tous, ils ne touchent pleinement que les esprits déjà intoxiqués d'esthétique et mûrs pour les sensations qui font doucement souffrir. Leur œuvre n'en reste pas moins avec celle de Whistler la plus originale tentative et la plus vraiment pittoresque de l'École anglaise depuis 20 ans, et la *Lune d'automne* de Mason, le *Bac*, la *Charrue*, les *Baigneurs* de Walker, interprétés à l'eau-forte par M. W. Macbeth, avec une amoureuse intelligence des originaux, nous laissent persuadés que la conciliation entre l'étude de la vie contemporaine et le sentiment poétique se trouvait dans cette voie : après eux la sensibilité s'est calmée; mais en se guérissant de cette hyperesthésie, elle est devenue plus bourgeoise.

C'était une tentative hardie que de vouloir discipliner le génie anglo-saxon, indépendant d'allures et naturellement curieux des particularités de la vie, aux lois de la composition antique. M. Leigthon a consacré toute sa volonté à cette gageure et, si j'en juge par le portrait de M. Watts, cette volonté n'était pas médiocre. Mais on dirait que son énergie se dépense toute à se refréner et que, la palette en main, l'artiste se tient à quatre pour n'être pas lui-même. Avec sa noble ordonnance, la pureté des lignes qui circonscrivent sèchement la forme, l'*Andromaque captive* est une œuvre froide et compassée où tout a le poli du marbre et de la porcelaine. La *Veuve d'Hector* exprime avec décence une douleur royale, les *Porteuses d'amphores* marchent ou se posent selon les vases grecs, mais non pas avec cette force de résumé qui d'une ligne directement surprise sur la vie en mouvement enserre un modelé et définit une attitude. C'est plutôt une reconstruction d'archéologue qu'une intuition émue du passé. Et M. Leighton, qui reste Anglais malgré tout par la passion du détail, se montre tout à coup, dans sa sculpture, nerveux, tendu et véhément jusqu'à la dureté, très expressif à coup sûr. Autour de M. Leighton nous retrouvons ses élèves toujours épris de formes châtiées et de peinture lisse, M. Prinsep et sa *Kali-Mori*, M. Luke Fildes et ses tout aimables Vénitiennes.

L'érudition de M. Alma Tadéma, beaucoup moins solennelle, se montre coquette, familière, amusante, tout à fait à son aise avec l'antiquité. Il connaît par le menu la vie de Rome et d'Athènes et

nous promène aux bains, à l'amphithéâtre, à l'atrium. Dans ces jolis cadres où luisent doucement les marbres caressés par un onctueux pinceau, il fait mouvoir des figurines gracieuses et curieusement modernisées, de sorte qu'on ne saurait dire si ce sont des Anglaises déguisées en Grecques ou des Grecques élevées à Londres. Après l'orageuse possession du dieu, les *Ménades* gardent la fraîcheur immaculée d'une jeune miss et semblent sortir du Gynécée. Elles se réveillent avec de jolis gestes de virginale candeur, comme de fines Galatées de Paros qu'une délicate aurore de vie teinterait de rose pâle.

Avec le portrait, le genre qui me semble le plus vivant en Angleterre c'est le paysage; non que les artistes d'aujourd'hui apportent une plus grande somme de vérité que leurs prédécesseurs, ou qu'ils se montrent novateurs dans l'étude de la lumière. Si on les compare à Crôme et à Constable, on trouvera qu'ils manquent de hardiesse et d'invention ; si on les comparait à Monet, ils sembleraient tout à fait timides. Mais il y a presque toujours dans leur interprétation de la nature une piété qui me touche infiniment.

On aperçoit plusieurs courants qui parfois se croisent et se confondent : le sens pratique, un besoin de clarté et d'exactitude qui ignore l'art des sacrifices et manque de tendresse et d'expansion, et d'autre part une inspiration religieuse qui s'élève à la haute poésie lyrique en dépit des gaucheries ou des dissonnances.

Il est évident que M. H. Moore est admirablement renseigné sur les allures de la mer et ses aspects variables selon que la brise monte ou descend, que le ciel se couvre ou se rassérène. On a l'impression devant ses marines d'une fenêtre brusquement ouverte sur l'Océan. On mesure du regard son immensité mouvante : on a l'esprit très calme comme un capitaine qui calculerait les chances d'une traversée. On pourrait dire à quelle heure arrivera la malle de New-Haven, et de quel appétit dîneront les passagers. Cette puissance d'illusion, et cette froideur objective qui ne semble voir dans la mer que l'élément navigable, sont tout à fait singulières. C'est très anglais, très imprévu, chez nous fort rare.

D'autres, au contraire, sont soulevés par un élan de foi et de charité. C'est une hymne que le *Coucher de soleil* de M. Hook, et malgré des colorations heurtées et lancinantes, on sent passer quelque chose de cette émotion morale ou de cette solennité biblique dans le *Soir lumineux* de M. Leader, dans les *Pêcheuses* de M. Hunter, dans l'*Aurore* de M. Corbett.

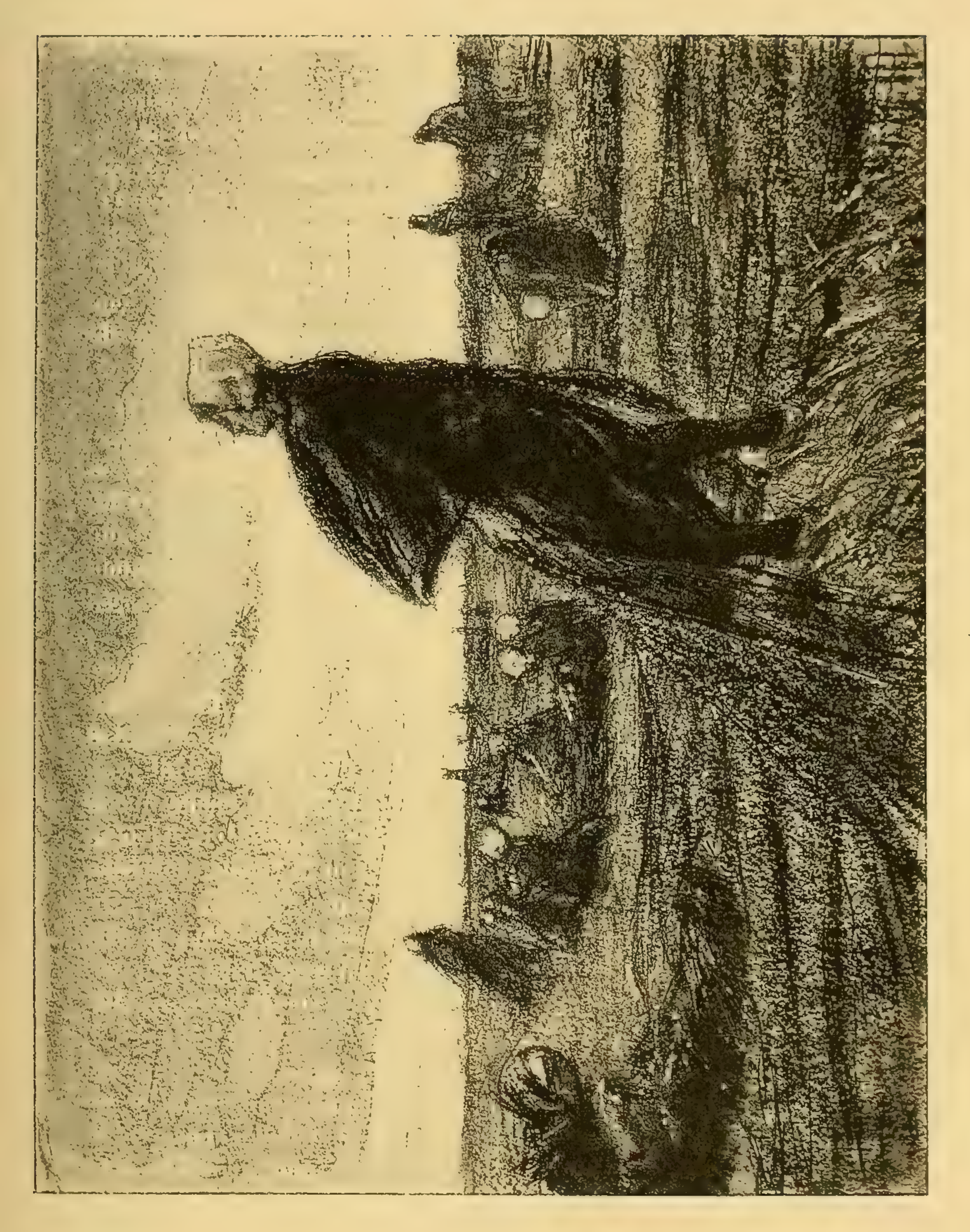
On m'excusera de citer seulement les intéressants paysages de MM. Grégory, Murray, Mac-Whirter, Knight, Fisher : les marines de M. Ch. Willye qui unissent tant de bizarre grandeur à tant de précision. Chez tous on trouverait une vision personnelle, et je ne sais quelle pudeur de tendresse sous une sécheresse apparente.

Enfin pour l'harmonie des colorations, pour la douceur de l'enveloppe blonde et fine, aussi bien que pour la délicatesse du sentiment, M. J. Aumonier me semble le meilleur et peut-être le seul véritable héritier de Walker et de Mason. Une intime et discrète poésie flotte sur sa *Vallée* avec l'apaisement doré de la lumière, un sentiment de fécondité heureuse s'exhale des grasses prairies, de la campagne plantureuse et civilisée, de la tranquille et large pastorale.

J'ai déjà dépassé les limites qui me sont assignées, et pourtant la section des aquarelles demanderait une étude à part. Je signalerai donc seulement les œuvres de MM. Waïte, Goodall, Collin, Hine : une *Marine* de M. Allan, le *Brouillard à Londres* de M. Marshall, la *Neige* de M. Cast. Il y a là de précieuses merveilles, et comme le procédé impose plus de largeur et d'unité, bien qu'ici encore plusieurs artistes détaillent à l'excès, on trouvera plus d'un paysage d'une neuve, charmante et discrète délicatesse, des tonalités doucement chantantes sur les bleus, les verts, les roses violacés, des blonds de lumière exquis, en un mot, les plus fines sensations du coloris anglais.

ALLEMAGNE.

Représentée par des talents originaux et variés tels que Lenbach, Menzel, Bœklin, Gebhardt, Leibl, Knaus et les peintres de genre, l'École allemande obtint un succès de bon aloi en 1878. Avec une forte et sérieuse tenue d'ensemble, elle révélait cependant plus de science et d'esprit critique que d'inspiration personnelle, et comme la fréquentation des Musées s'y faisait plus sentir que l'amour direct de la nature, elle ne semblait pas précisément tournée vers l'aurore. Beaucoup plus restreinte en 1889, elle me semble plus significative et surtout plus en avant. Cette fois nous sommes en pays nouveau, et tout en regrettant que certaines lacunes nous privent d'utiles points de comparaison, comme les plus récentes tendances de l'art allemand sont suffisamment caractérisées, nous devons remercier M. Liebermann qui n'a pas ménagé ses peines pour rallier un groupe d'exposants.



FEMMES RACCOMMODANT DES FILETS (HOLLANDE), TABLEAU DE M. LIEBERMANN.

(Exposition universelle de 1889. — Dessin de l'artiste.)

Il saute aux yeux d'abord qu'une importante évolution s'est produite dans la conception et les moyens d'expression, ensuite que cette évolution a son point de départ non pas dans l'époque précédente, non pas même en Allemagne à moins qu'on ne remonte à Dürer, mais en France pour les procédés techniques, en Hollande et en France pour le sentiment. Si l'on veut comprendre ce que peignent les nouveaux venus à Berlin, à Munich, à Dachau, à Katwyck, il ne faut chercher la source du courant qui entraîne la jeune École ni chez Lenbach, ni chez Menzel, encore moins chez Piloty ou Kaulbach. Le paysage de 1830, le naturalisme de Millet, l'art intime d'Israëls, enfin l'École du plein air, ont été les éducateurs de la peinture contemporaine en Allemagne comme ailleurs. Il ne s'en suit nullement que l'art allemand se soit dénationalisé. L'accent propre à la race persiste dans l'amour des tonalités sourdes, des notes graves et contenues, dans le sentiment sérieux, souvent triste. Même la jeune École a renoué plus fortement que jamais les vraies traditions de l'art germanique : naturalisme mystique, recherche du caractère indépendamment de la beauté plastique, prédilection farouche pour la laideur expressive et les suavités douloureuses, étude passionnée de la vie intérieure.

Que ces traditions n'aient jamais été brisées, les portraits de Lenbach et la Cène de Gebhardt en font foi. Mais la peinture allemande étouffait dans les bitumes et les ombres opaques des Bolonais : elle avait besoin de se mettre au vert. Dans l'ensemble, d'ailleurs, elle s'était quelque peu dépouillée de tendresse, et tendue à des réussites de métier. Didactique, conteuse d'anecdotes ou virtuose, elle faisait de l'art un domaine chimérique isolé du monde moderne, de l'artiste un être spécial qui se déguisait en reître, s'ornait d'un chapeau Van Dyck, mettant le pastiche jusque dans la vie réelle. Je ne sais vraiment si depuis Schwind qui n'était pas un grand peintre, elle avait écouté en toute simplicité de cœur les voix mystérieuses et tendres qui chantent dans la nature. C'est à Millet surtout, puis à Israëls que revient l'honneur d'avoir fait jaillir une source qui semblait tarie; Rembrandt fut consulté aussi, mais avec précautions. En tout cas une poésie profonde et vraie, non plus importée du dehors, mais puisée au cœur des sujets, anime aujourd'hui les meilleurs tableaux de la section allemande.

Il y a donc une jeune école qui a ses principes bien arrêtés, ses porte-drapeaux, MM. Liebermann et Uhde, son interprète spirituel, éloquent et passionné, M. Helferich. Qu'on me permette de résumer

en quelques mots ses rapports avec les grands artistes qui l'ont précédée et les causes de la rupture.

Si l'on se rappelle les portraits de Lenbach, l'intense évocateur d'âmes, ces laves refroidies montueuses et crevassées, cette peinture recuite et dorée au four, d'où émergeaient d'inoubliables visages de piétisme ascétique, de sévère méditation, de génie constructif, un Dollinger, un Liphart, un Bismarck, on devine pourquoi la jeune école, tout en admirant ce puissant artiste, le craint comme un tentateur dont l'ascendant pourrait la ramener aux sombres idoles du passé. Les vivacités spirituelles mais un peu étudiées de Knaus effarouchent naturellement des gens qui soupirent après l'innocence d'autrefois et mettent tout leur esprit à n'en pas montrer. Boeklin se tient à l'écart dans sa fantaisie romantique et farouche : comme Gustave Moreau il a sa petite chapelle visitée par les amateurs de sensations rares et intenses. Menzel lui-même, celui qu'on appelait à Berlin le grand réaliste, est trop spirituel au goût du jour.

Menzel forme à lui seul une province dans l'art allemand. Son esprit net et positif trouve son bien partout, à l'atelier, dans les salons, dans les promenades publique et les ménageries. Il ne raconte pas, mais il observe avec une précision cinglante des physionomies, des attitudes, le comique cérémonieux des galas, le comique plus triste des villes d'eaux. Armé de bonhomie narquoise, de verve bourrue et fine, brusque et familière, il tranche dans le vif d'un ton mordant et assuré. Sous un front bombé et volontaire habite un esprit aiguisé, une curiosité analytique et froide, apte à saisir l'accent juste et pittoresque plutôt que le sens poétique d'une scène. Ce franc-parleur citadin et Berlinois jusqu'aux moelles, Muller d'intelligence supérieure, manque de tendresse, d'émotion et de sympathie. La vivacité primesautière et hardie de son naturel le préserve de tout pédantisme, mais il y a quelque chose de rogue et de gourmé dans ce persiflage à froid qui ne désarme pas devant l'enfant ou la femme. Peu de peintres ont plus finement saisi l'esprit des êtres et des choses, mais il ne peut se défendre d'y ajouter de l'esprit de son chef, il n'a pas accompli le dernier sacrifice qui ramène à la naïveté.

Les gouaches exposées au Champ de Mars ne sauraient donner une idée de sa puissance, mais pour le nerf du métier, pour la fantaisie spirituelle et mordante, pour l'incisive expression des types, des mouvements, des mines, l'*Exposition Japonaise* et le *Moine quêteur*, révèlent la plus alerte et railleuse intelligence servie par une prestesse de maître ouvrier. Menzel réconcilia l'esprit allemand avec l'obser-

vation du vrai, donna aux scènes réelles un intérêt plus général en supprimant l'anecdote, fut sans pitié pour la romance et les fades gentillesses; il laisse des œuvres empreintes de la plus forte personnalité. Son action est presque nulle sur les peintres d'aujourd'hui. Il leur paraît trop raisonneur. C'est que tout intéresse et amuse ce docteur ès sciences sociales; mais rien de son âme ne s'épanche et parmi tant de spectacles qui l'ont sollicité, on peut se demander s'il en est un seul qui l'ait touché au cœur.

Après la prose claire et dégagée de Menzel, l'École allemande fait une nouvelle démarche avec Leibl. Elle ne philosophe plus, elle n'interprète plus dans le sens du piquant, elle ne s'enquiert pas de sujets comiques et larmoyants : elle regarde et elle peint, elle s'éprend des tons chaleureux et largement posés qui retentissent sur la toile; elle réalise des corps dans leur plénitude, des étoffes avec la dernière puissance d'illusion, le relief de la vie matérielle en ce qu'il a de plus concret. L'influence de Courbet est visible; mais le système est plus radical, dégagé de toute intention littéraire ou sociale, et Courbet me paraît beaucoup plus peintre de mœurs et plus ému que Leibl. Des personnages, chasseurs, paysans, femmes de Dachau sont imités exactement, tels que l'artiste les a voulus dans une minute quelconque de leur existence, riants ou tranquilles, passifs, d'une ressemblance... accablante. Le dessin est d'une certitude magistrale, la pâte riche et lumineuse, les tons cossus. Y a-t-il là une étude de mœurs? un intérêt d'humanité, de sentiment ou d'ironie? En vérité je n'en découvre pas. On admire la carrure du métier, et l'on comprend que les nouveaux venus qui ne peignent pas tous aussi bien aient voulu *autre chose*.

L'art allemand en était là quand un sentiment nouveau se fit jour qui devait modifier profondément la poétique et les méthodes : adoration mystique de la nature même et de préférence en ce qu'elle a d'humble et de terre à terre; renoncement de l'artiste qui ne veut plus se faire valoir mais nous rendre réellement participants au spectacle qui l'émeut, en le reproduisant dans *toute* sa signification humaine. L'intérêt romanesque cherché dans le piquant d'un sujet parut à la jeune école trop exceptionnel et transitoire; l'intérêt purement pittoresque, d'ordre égoïste et inférieur. Pour que l'art nous prît d'une prise plus directe, ils voulurent que sur leurs toiles la vie se déroulât naïvement dans son ampleur, dans sa continuité, dans sa sérénité inconsciente, telle qu'elle nous semble sourdre, bruire et s'épancher autour de nous en vastes et tranquilles nappes.

Ils jugèrent que l'anecdote qui nous accroche au particulier, l'esprit qui taquine par des antithèses, la virtuosité qui lui fait parade d'elle-même rayent ce profond et clair miroir d'arabesques oiseuses et ternissent la sérénité qui les enchante. La vie universelle, telle qu'ils la conçoivent, manifestée par les plus humbles spectacles, tient l'esprit sérieux et soumis à la grandeur de sa tâche, attentif aux ensembles, aux conditions normales, aux lois organiques du monde physique et moral, aux fils mystérieux qui vont de l'un à l'autre. Ils pensent à ce prix pouvoir créer l'illusion intense et douce de la réalité, et que ces créations seront plausibles et touchantes, non plus œuvres d'artifice, mais œuvres de vie et de présence réelle. Ils veulent peindre fortement et simplement.

On a reconnu l'esprit de Millet dans cette communion de l'artiste avec son sujet, dans cette soumission religieuse qui se croirait sacrilège d'embellir la nature, mais qui veut la prendre toute, belle partout et à toute heure dans ses rapports harmoniques.

Donc, depuis dix ans environ, au Salon, dans les expositions internationales, on vit des toiles fort peu tapageuses qui ne racontaient rien, surtout rien de particulier, rien d'amusant, mais qui représentaient la vie dans son intégrité, dans son acception générale. Des êtres simples, absorbés dans leurs occupations journalières, sans poses, sans accents ambitieux, aimés pour eux-mêmes, surpris au flux égal des existences monotones, se laissaient vivre devant nos yeux et nous persuadaient aisément de leur intérêt. Des orphelines cousaient ou jouaient, des vieux ruminaient sous les ombrages d'une maison de retraite, des savetiers tiraient l'alène, des fileuses dévidaient le chanvre ; des faits de vie tout nus et significatifs en leur simplicité même se prolongaient en des milieux vrais, si justement observés qu'il nous fallait y prendre part. C'est le premier caractère d'un art très efficace à nous faire pénétrer dans les existences étrangères, qui se fait oublier d'abord, n'étant pas son but à lui-même, et qu'on admire ensuite comme juste adaptation des moyens à l'impression voulue.

Liebermann avait rapporté de Barbizon la bonne parole. Il avait appris de Millet à se simplifier ; il avait renoncé à Satan et à ses pompes, aux petites malices, aux artifices de rhétorique : il s'était fait un cœur pur. Très intelligent, très civilisé, cosmopolite plutôt qu'allemand, accessible aux suggestions littéraires, il plongea résolument dans l'inconscient pour y retrouver la jeunesse. Pour échapper aux calculs et aux subtilités d'esprit il se passionna pour

ce qui végète et, par dégoût des enjolivements fades, il s'éprit de la laideur. On avait fait, avec les Achenbach et Baisch, une telle dépense de rochers et de torrents, de lacs et de Vésuves que les tirades brillantes de la nature et ses paysages de gala lui parurent trop composés, trop émouvants. Il s'intéressa aux humilités du paysage comme aux humilités de la vie, cherchant ce qui est fruste et rudimentaire, les pauvretés, les platitudes, les étendues monotones, les choses tout unies, les spectacles inachevés et diffus où la nature bégaye et n'achève pas ses phrase: des plages, de froids jardins, des intérieurs indigents, des teintes blêmes, des tonalités métalliques. Là seulement il se trouva à son aise, dans l'intimité, et se régala de pain bis. Cet état d'esprit est si fréquent dans la littérature et l'art de nos jours que les analogies se présentent en foule; sans doute il n'est pas aussi simplement *simple* que celui de Millet qui n'était pas non plus élémentaire.

L'œuvre de Liebermann est déjà considérable. Elle comprend des intérieurs, du plein air avec figures. Six toiles la résument au Champ de Mars, depuis les tâtonnements un peu contraints et le faire un peu mince que l'on remarque encore dans une *Rue de village*, jusqu'à la grande puissance d'expression et de métier qui éclate dans les *Raccommodeuses de filets*. Son œuvre est d'aspect robuste, avec beaucoup de charme intime sous une écorce rude. Il manque parfois de souplesse et de grâce aisée, et le meilleur de sa pensée reste à l'occasion au bout de son pinceau, mais il connaît les accents justes, sobres et fermes. Il embrasse les ensembles, ne s'attarde pas au détail, s'arrête juste au point où l'impression générale vit et s'affirme. Il y a chez lui du fort et du délicat, de l'inexpliqué aussi comme dans la nature. Ses figures, les dernières surtout, se meuvent et respirent, ont la chaleur et l'éclat de la vie.

La *Cour d'un orphelinat en Hollande* me séduit par une cordiale simplicité d'observation, par une douceur de sentiment. Dans un décor régulier, attendri d'une tiède flambée de soleil, les orphelines au costume mi-parti noir et rouge, aux cornettes blanches, vont, viennent, travaillent, causent. A voir ces promenades posées, ces attitudes attentives et ces menus gestes de causeuses, ce calme à peine traversé de quelques gestes plus vifs, la suavité de la lumière sur les carnations blondes et laiteuses, sur les doux et pleins visages d'humble beauté, on a la sensation tendre tristement d'une fraîche jeunesse qui vit doucement à l'ombre du couvent avec l'allure particulière, un peu claustrale, de celles qui n'ont pas de famille : on

reconnaît la race, à cette lenteur de la vie résignée, à cette accoutumance de jeunes ménagères assouplies à la règle.

Même vérité, même sentiment austère et délicat dans la *Maison des invalides à Amsterdam*. Pourtant dans cette œuvre très finement sentie, l'exécution paraît encore un peu menue et inquiète ; il lui manque la libre coulée de la pâte et la vibration lumineuse. Dans les *Raccommodeuses de filets*, Liebermann se dégage de toute contrainte et vogue à pleines voiles. Jusqu'alors on se le représente attentif à son chevalet, épiant le vrai et l'intime des choses. Cette fois il s'est levé, il a embrassé d'un coup d'œil une vaste scène, et d'une touche hardiment frappée l'a transportée vibrante et moite de vie sur la toile.

Une plage du Nord s'étend nue, d'un gris verdâtre, fermée à droite par des dunes qui vont mourant; en face, illimitée, elle va se confondre avec le ciel qui s'arrondit plus clair en pied, tendu d'un vaste nuage gris de fer et gris de plomb, fouetté de vent. Dans ce cadre grandiose et vide, jeunes et vieilles, debout, agenouillées jusqu'à l'horizon, tendent et raccommodent des filets. Depuis les premiers plans où les figures grandeur nature se modèlent en pleine lumière, jusqu'aux lointains où bougent encore en vifs et brefs accents des jupes sombres et des cornettes blanches, l'œil est conduit sans hésitation par la justesse des plans et des valeurs. Trois femmes debout, inscrites sur le ciel, de distance en distance, jalonnent l'immense perspective. On a la sensation du libre espace où s'agitent et peinent les travailleuses, mais surtout l'attention est captivée par la jeune fille qui se redresse, les jupes repoussées en avant, relève péniblement son filet, les yeux perdus vers on ne sait quoi de lointain. Elle est grande, forte, blonde, admirablement saisie dans son effort interrompu, tout enveloppée du grand souffle qui balaye la plage et emporte sa rêverie imprécise. Derrière elle une autre se baisse, étend son filet à terre; une charrette s'en va vers la mer. A gauche, une vieille, d'un puissant relief, cousant, toute à son ouvrage ; encore une blondine à genoux exquise dans sa pose rassemblée. Tous ces personnages sont jetés dans leur allure avec une fougue surprenante, forme et couleurs palpitant sous la touche véhémente. La tonalité commandée par le ciel nuageux est d'un gris fort et livide sur lequel résonnent en accords pleins, du timbre le plus original, des mauves, des lies de vin, des gris bleus, des tons de rouille, des noirs oxydés par les sels de mer, des teints de hâle et de brique, des blonds cendrés et des blancs d'argent fondu. Tout est vigoureux et sain dans cette œuvre qui donne pleine et profonde impression de la réalité et laisse

aux lèvres un goût d'air salin et certaines figures ont une grâce jeune et robuste que Liebermann n'avait pas encore rencontrée. La verdeur de la nature, sa vive énergie, sa grâce imprévue ont été sauvées tout entières sur cette toile où se résume l'effort d'un artiste qui, la vérité une fois reconnue par son intelligence curieuse, a marché au but sans gauchir, voyant clairement ce qu'il voulait, ne l'exprimant pas toujours, vraiment maître aujourd'hui puisque le nerf de l'exécution égale l'ardeur du sentiment, et que ce fragment d'univers et de labeur humain revit pour nous avec la plénitude de son charme émouvant et âpre.

A côté de Liebermann, à la tête du mouvement marche Uhde, très différent, non moins complexe, artiste plus souple, qui posséda plus tôt son métier, moins fort peintre du monde extérieur, mais doué d'un charme triste et souffrant, le regard tourné surtout vers la vie intérieure, expliquant l'âme des simples, se racontant lui-même, tout sympathie, tendresse, effusion mystique.

Liebermann ne veut pas avoir d'autres idées que celles de la nature, d'autre poésie que celle qui vit éparse et latente au sein des choses, surtout pas d'intentions préconçues, incompatibles avec l'émotion sincère — « *Man merkt die Absicht, und wird verstimmt* ». — Il veut se laisser pénétrer et porter par les forces élémentaires. Je le soupçonne d'être un mécréant, un adorateur de Pan et d'Isis, mystique à sa manière, puisqu'il sent et nous fait sentir une magie secrète qui flotte autour des êtres dans l'air et dans les nuages.

Uhde emprunte à la réalité la plus prochaine des éléments qu'il transpose et met en action pour traduire sa vision d'un christianisme familier, imprégné d'altruisme et de pitié. L'intensité du sentiment chez les pauvres d'esprit, l'élan de foi et de charité qui jette l'homme hors de lui-même, le don des cœurs, la candeur enfantine, la beauté d'âme sous une grossière enveloppe, l'amour transfigurant toute laideur, voilà ce qu'il dit avec une éloquence pénétrante dans le *Christ aux enfants* et dans la *Cène*.

Il fut parlé ici-même en 1887 de cette œuvre de haute et sincère poésie et je n'y reviendrai pas aujourd'hui. Pour la puissance dramatique, Uhde ne l'a pas dépassée, même depuis il ne s'est pas maintenu à cette hauteur. Les deux toiles nouvelles qu'il apporte sont de valeur inégale. La *Procession surprise par la pluie* est une délicate étude de plein air, un peu dispersée, un peu diffuse, mais charmante par l'affectueuse observation de l'enfance, de fine et naïve expression. La *Petite Émilie* me plaît moins ; elle est d'une vérité trop particulière



LE BUREAU DE L'OCTROI A TOMBOUCTOU, DESSIN DE M. OBERLÄNDER

(Exposition universelle de 1889.)

et un peu grimaçante, copiée sur nature, mais dans un paysage de valeur uniforme, rappelant trop directement Bastien-Lepage. Ce sont là des études qui, élaborées par un esprit original, pourront entrer comme élément dans une œuvre de sentiment et de pensée : elles n'en dénotent pas moins chez l'artiste une certaine indécision. — Évidemment Uhde n'est pas de ceux que la nature porte d'elle-même, ni de ceux que la peinture soutient en toute occasion; ses yeux sont trop tournés vers le dedans pour qu'il s'intéresse avec une passion entière à la vie telle qu'elle est. Il invente, il compose, il part du réel pour créer des types et s'efforce jusqu'au divin. De là des défaillances et d'admirables beautés. Parfois l'imagination et le sentiment choppent au point culminant de l'œuvre, ainsi dans le Christ de la *Cène*. Comme peintre, sa touche est sûre et expressive quand la main est guidée par une claire intuition, ainsi dans certaines figures d'apôtres, empêtrée quand la pensée hésite; l'enveloppe générale est calme, froide, peu étoffée; les tons assourdis, quelquefois rêches, jamais sonores et généreux. En somme une âme d'élite, une main habile mais non rompue aux plus hautes difficultés du métier, un artiste plus qu'un peintre, sujet au doute, subissant des crises, comme tous ceux qui sentent au delà de ce qu'ils savent ou de ce qu'ils peuvent, capable aussi de s'élever très haut quand l'idée et l'expression se sont fondues dans un éclair.

D'autres artistes sont venus se grouper autour des initiateurs sans qu'il soit possible encore, d'après l'Exposition, de distinguer des personnalités marquantes. On pressent bien une fantaisie originale chez M. Ury, une sincère observation de nature chez M. Olde, mais trahie par une facture cotonneuse : tout cela est encore en germe. M. Firec se montre plus assimilateur qu'original dans sa *Maison mortuaire*. Quelques-uns, plus habiles que sincères, m'ont tout l'air de se détourner déjà de la vie étroite qui, dit-on, mène au ciel, ainsi M. Skarbina qui a regardé Béraud, mais qui n'a pas vu Degas, ainsi M. Kuehl, le plus adroit des peintres allemands, coquet, puissant et spirituel au possible, mais de plus en plus maniéré.

Peu de portraits, sauf ceux de Leibl, et nous le regrettons; l'Allemand étant souvent trop compliqué d'intentions, mais jamais indifférent dans l'expression de la personnalité. L'un mérite une attention toute spéciale, je veux parler du Portrait de la comtesse de K., par M. Kalkreuth. Les principes de la nouvelle école y sont appliqués par un artiste éminemment intelligent et sincère. Modelée dans une lumière égale et fine, une femme est assise à sa table de

travail, un livre ouvert devant elle, sérieuse. Elle se penche en avant, les mains aux coudes, nous regarde de ses yeux pleins de pensée, absorbée dans la réflexion qui prolonge sa lecture. Et vraiment elle est là devant nous dans son home, dans ses habitudes et son allure intime, sans que nulle tricherie d'expression ou de facture trahisse l'art qui nous la rend présente et attache nos regards aux siens. Avec moins de verdeur et de subtiles délicatesses, il y a quelque chose qui rappelle Renoir : pour la profondeur et la vérité d'expression l'œuvre ne relève que d'elle-même.

Du paysage proprement dit, je vois peu de chose à dire; la formule ancienne se défend comme elle peut avec les marines de M. Gude ; elle est proprement funéraire dans les vues d'Italie de M. Heffner. Sous l'onctueuse finesse de la touche, la nature y apparait morte et embaumée depuis de longues années. Le paysage allemand, qui depuis si longtemps cherche sa voie, l'a trouvée avec Liebermann et les nouveaux venus ; — il se développera sans doute en divers sens, au contact de l'École française, dans le groupe jeune et ardent qui se réunit à Dachau, — avec Kalkreuth, Ury, d'autres encore.

Il me reste à peine la place de citer les œuvres de MM. Claus Meyer et Meyerheim, deux artistes de talent, le premier physionomiste et clair-obscuriste distingué dans ses réminiscences de la peinture hollandaise, le second spirituel et vif coloriste ; — les gouaches de M. Hans Hermann, les intérieurs de MM. Spring et Hæker, les souffleurs de verre de M. Schlittgen.

Celui-ci est un des plus fins collaborateurs des *Fliegende Blätter*. On sait quel rôle a joué la feuille de Munich dans le mouvement de l'art allemand, quel vif élan y fut donné à la fantaisie comique, à l'étude des mœurs locales et de la vie courante. Elle a suscité de nerveux dessinateurs, imprégnés d'esprit moderne, et d'originaux humoristes. Busch, avec sa large bonhomie, fut le plus génial. M. Oberlænder, qui expose ici une série de dessins [1], est un des plus féconds. Il a le comique un peu appuyé et spécial pour notre goût, et ses fantaisies coloniales ou pédagogiques sentent un peu trop le *commers* et la plaisanterie de corporation ; mais on ne peut lui refuser une bizarre violence de gaieté, une vraie drôlerie d'invention dans les silhouettes, et parfois une sauvage intensité dans l'expression des physionomies.

Parmi les eaux-fortes originales, on remarquera les fantaisies

1. La gravure que nous publions nous a été obligeamment communiquée par MM. Braun et Schneider, éditeurs des *Fliegende Blätter*, à Munich.

darwiniennes de M. Geyger, d'invention âcre et presque choquante, mais d'une facture serrée; ses primates seraient plus plaisants s'ils se contentaient d'être des singes. A la belle et puissante traduction des Syndics de Rembrandt que nous connaissions déjà, M. Kœpping ajoute une tête de vieillard, d'une extrême vérité de relief, mais surchargée de travaux qui arrêtent la libre expansion de la lumière et matérialisent l'expression.

En résumé, ce qui domine en Allemagne à l'heure actuelle, c'est, sous les influences croisées de France et de Hollande, un retour à l'art intime et naïf, — les hardiesses du plein-air tempérées par un tour d'esprit discret et sérieux, moins de recherches techniques que chez nous, mais une fermentation intellectuelle en accord avec la littérature contemporaine, une peinture religieuse qui s'inspire de Rembrandt et d'Israëls, même dans les sujets d'imagination et de piété, l'humanité d'aujourd'hui directement consultée et sentie; et sur tout cela un accent de tristesse spécialement germanique.

AUTRICHE-HONGRIE.

L'art austro-hongrois qui, déjà en 1878, ne tenait plus que par de faibles attaches aux traditions allemandes, continue dans le sens de notre École une évolution qui n'a peut-être pas encore donné tous les résultats attendus. On est frappé d'abord de ce fait que sur 76 exposants, 39 travaillent à Paris, que plusieurs sont élèves de peintres français et se conforment assez étroitement à la manière de leurs maîtres. Dans la peinture de genre cependant on reconnaît çà et là des souvenirs persistants de Munich et de Dusseldorf, et dans le paysage, bien que Rousseau et Troyon soient toujours écoutés de préférence, la Belgique et les Pays-Bas peuvent aussi revendiquer leur part d'influence. Une note spéciale et bruyante, une musique au timbre oriental éclate seulement dans l'œuvre de M. Matejko, et dans celle de M. Munkacsy, un réalisme quelque peu barbare avec des artifices de civilisé. Les diverses nationalités de l'Empire apportent chacune leur contingent d'observations, mais la couleur locale est plutôt dans les sujets que dans l'expression; il n'y a donc pas à proprement parler d'art national, et comme il ne s'est rien produit de très nouveau depuis dix ans, on nous pardonnera d'être bref.

Depuis la mort de Makart, M. Munkacsy est le plus universelle-

ment connu des peintres austro-hongrois. Il n'a, d'ailleurs, de commun avec le peintre décorateur de Vienne, que la vaillance à tenter les hautes aventures et la volonté de frapper de grands coups. Tout Paris a vu dans une galerie particulière ses deux vastes compositions, le *Christ devant Pilate* et le *Calvaire*. Il est donc inutile de les décrire. Présentées de plain-pied avec d'habiles ménagements de lumière qui estompaient les fonds et adoucissaient le relief cru des premiers plans, elles donnaient une sensation de vérité immédiate, bien en accord avec les visées réalistes du peintre. Tout en reconnaissant leur puissance d'expression dramatique, on ne peut dire que le grand jour de l'Exposition leur soit très favorable. Ici l'on voit trop à quel prix est obtenue cette intensité d'illusion qui, d'ailleurs, nous a toujours paru convenir mieux à des panoramas qu'à des œuvres religieuses. Dans le *Calvaire*, par exemple, M. Munkacsy réalise autour de ses figures une lumière d'orage blafarde et livide, en s'appuyant sur un fond noir d'encre, opaque, qui sert de repoussoir; le rayon est projeté comme le cône lumineux d'une lanterne magique. De même dans le *Christ devant Pilate*, la clarté vitreuse où se modèle le Christ s'arrête brusquement pour les besoins de la cause, et ne pénètre pas les arrière-plans enfumés où s'étouffent les spectateurs. M. Munkacsy qui modèle avec une rare énergie, d'une touche large et grasse, qui a le sentiment des tons veloutés, sourds et opulents, sacrifie trop la vérité à l'effet, et pour notre goût cet effet est trop théâtral. Sa conception du drame chrétien me paraît d'ailleurs plus grosse que forte et plus brutale qu'émouvante. Il m'est impossible de reconnaître le Christ dans cette figure dure et fermée de paysan fanatique, et les pantomimes du peuple d'Israël sont parfois grimaçantes à force de vouloir être expressives. Il n'en est pas moins vrai que M. Munkacsy imagine avec intensité. Il occupe une haute situation dans l'art de son pays, et si nous avons formulé des réserves, nous rendons hommage à son vigoureux talent qui nous a semblé parfois mieux inspiré.

Bien que l'indépendance des tons compromette l'unité de la grande composition historique de M. Matejko, *Kosciusko après la bataille de Raclavice*, en la prenant par morceaux, on y admirera beaucoup de vie fougueuse, des fiertés de sentiment, de hautes saveurs de coloris. Ce n'est pas précisément notre idéal, mais un homme s'est exprimé là, qui a senti fortement de grandes choses. On croit entendre une fanfare triomphale où chaque musicien, grisé par l'odeur de la poudre, jouerait pour son compte avec furie, et c'est à coup sûr une manière peu banale de rendre l'enivrement de la victoire. D'ailleurs,

quoique la composition, riche de groupes animés, ait le naturel décousu d'une guerre de partisans, et malgré la profusion des soieries, des rouges, des verts, des jaunes éclatant sur les drapeaux conquis et les uniformes chamarrés, on découvre sans effort le héros de la journée, chevauchant un peu à gauche et laissant à ses soldats leur légitime part du triomphe. Cette œuvre peu disciplinée, mais vraiment martiale, est pleine d'un sentiment élevé.

Tandis que M. Matejko persiste dans sa volonté originale, l'apaisement tend à se faire dans la moyenne des œuvres austro-hongroises. Pourtant les ateliers ne se sont pas encore ouverts largement au plein air; on chercherait vainement les harmonies douces et chantantes qui sont aujourd'hui monnaie courante dans notre École.

Quelques-uns des plus habiles peintres appartiennent d'ailleurs à une génération qui s'attachait moins expressément à l'étude de la lumière et réservait tout son effort pour le fini de l'exécution, le maniement souple du pinceau, la saveur du ton local. Toujours élégant et précis dessinateur, M. Charlemont se montre aussi clair-obscursiste savant et physionomiste expressif dans la toile qu'il intitule *Enfant et bateaux;* la justesse et la simplicité d'observation qui font songer à un Bonvin plus sec, recommandent sa *Hollandaise épluchant des pommes de terre*. Seulement sous la facture serrée et précise qui parachève et lisse également tous les objets, sans tenir assez compte de la manière dont la lumière les imprègne, il arrive que les chairs, les étoffes et les boiseries ne sont pas nettement différenciés. On pourrait croire que les *Pages*, très gracieux et délicatement modelés, sont de la même étoffe que la tapisserie qui leur sert de fond, et que le navigateur en herbe participe à la nature ligneuse du bateau qui le convie aux lointains voyages.

La même observation s'appliquerait à la plupart des tableaux de genre où se dépense beaucoup d'esprit, de verve et d'adresse manuelle. Nous l'avons dit, l'ancienne manière de Munich et de Dusseldorf persiste là plus qu'ailleurs. Ceux qui sont curieux de mœurs locales et de costumes pittoresques, spirituellement interprétés, reverront avec plaisir les toiles de M. Pettenkoffen, ce très fin artiste que la mort vient d'enlever. M. Ebner n'est pas moins bien renseigné sur les allures de la vie populaire en Hongrie, et parmi les nouveaux venus je citerai MM. Agghazzy, Blitz, Spanyi Béla, Schmidt qui se rattachent plus ou moins aux premiers.

Mais presque tous les jeunes peintres se sont ralliés décidément à l'art français contemporain, et quelques-uns appliquent avec plus ou



Louise Breslau pinx — Exposition Universelle

CONTRE-JOUR
(Gravure a la pointe sèche, par l'Artiste)

Gazette des Beaux-Arts



OVERSCHIE, EN HOLLANDE, TABLEAU DE M. RIBARZ.

(Exposition universelle de 1889. — Dessin de l'artiste.)

moins de succès les avant-dernières méthodes, ainsi M. Schlomka qui suit pas à pas son maître M. Duez, ainsi M. Sochor qui invite le soleil à la *Procession de la Fête-Dieu en Bohême*, mais lui fait assez triste accueil.

Le plus adroit de ceux qui ont respiré l'air de l'avenue de Villiers est M. Axentowicz. Il manie le pastel avec une aisance peu scrupuleuse qui ne manque pas de piquant, lorsque l'œuvre reste à l'état de vive esquisse, comme son *Portrait de Femme*. Le portrait à l'huile de *M. Henry Fouquier*, plus poussé, trahit l'insuffisance de cette virtuosité expéditive qui s'arrête aux surfaces, saisit adroitement l'allure générale d'une physionomie, mais l'affadit quand elle achève.

Sans être fort aventureux, les paysagistes tiennent un rang honorable et c'est dans leurs œuvres que l'on trouvera le sens le plus fin de la couleur. Il y a là un filon d'art discret et fin qui est rassurant pour l'avenir. Il ne faut pas demander à M. Jettel une grande puissance d'effet ou de rayonnement lumineux, mais il a le sens des tonalités délicates, il sait l'efficacité des gris pour apaiser et unifier, et s'il sacrifie trop à cette unité la force et la richesse du ton local, il exprime dans ses fins paysages sablés, un joli sentiment, un peu plaintif.

M. de Thoren, dont la mort toute récente est une perte sensible pour l'art austro-hongrois, avait lui aussi une juste sensation des gris lumineux.

Mlle Tina Blau se refère plus volontiers au Belge de Knyff, et M. Ribarz chauffe encore plus ses colorations. Dans un grand paysage de Hollande il réussit à faire vibrer doucement les tons sous une atmosphère vaporeuse, mais toujours quelques duretés compromettent l'unité de l'enveloppe. M. Ribarz rappelle aussi Vollon par la fermeté métallique de ses constructions, par la richesse minérale des bleus et des verts, et certaines notes d'argent blondi et d'or pâle révèlent une sensation personnelle et fine.

Si donc on constate un temps d'arrêt dans la production de l'Autriche-Hongrie, il n'en faudrait pas conclure que son avenir soit compromis. Il est vraisemblable au contraire que certains courants, non pas ceux peut-être qui font le plus d'écume, la remettront à flot un jour ou l'autre.

MAURICE HAMEL.

(*La suite prochainement.*)

EXPOSITION RÉTROSPECTIVE DES DESSINS

1789-1889

(TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE [1].)



E paysage, qui séduisait le grand naturaliste Barye à ce point de l'entraîner dans des œuvres de pure imagination, le paysage, qui a pris autant d'importance dans notre XIXe siècle français qu'il en avait eu dans la Hollande du XVIIe siècle, se présente à nous avec ces deux courants parallèles, qui ont de tout temps partagé notre école : toujours l'éternelle influence de l'Italie et de la Flandre, des Poussinistes et des Rubenistes. Notre groupe de Poussinistes, c'est Aligny, Desgoffe, Bertin, P. Flandrin et ceux qu'un certain goût délicat et lettré de la construction des terrains et de la ligne des horizons a préoccupés, sans qu'ils l'avouent, Cabat, Corot lui-même, Decamps, Français, Marilhat, Lanoue, Harpignies. Les Hollandais de France, et plus intéressants peut-être pour nous que les vrais Hollandais, par je ne sais quelle fleur de romantisme qui donne inconsciemment un duvet à leurs œuvres, c'est P. Huet, et Delaberge, et Th. Rousseau et Diaz, et J. Dupré, J.-Fr. Millet, Troyon, Daubigny et Ziem. Ces derniers, par l'inattendu de leur effort, se mêlant au mouvement romantique et l'appuyant d'une force singulière, à ce point d'en confisquer en partie la popularité et l'honneur et même de lui survivre, nous ont sans doute produit

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. II, p. 40 et 123.

l'effet d'un élément absolument nouveau, d'un art qui n'avait nulle part ailleurs ses racines, quand il suffisait, pour retrouver leur origine, de regarder d'un côté vers l'Anglais Constable de 1824, de l'autre vers Ruysdael et A. Cuyp. Mais aujourd'hui, après la vague passée qui a déposé sur notre terrain son précieux limon d'amour de la nature, entré désormais si avant au fin fond de l'école, ne méprisons point ce vieux paysage historique, si naturellement français par le Poussin, le Guaspre et Claude, et dont s'accommodaient si bien le penchant toujours un peu littéraire de notre art, et aussi le goût, majestueux et ordonné, des décorations de nos palais.

N'acceptez-vous point comme un pur héritier de notre tradition française, cet Aligny avec ses *Gorges d'Apremont*, où il a retrouvé, dans la forêt de Fontainebleau, un coin de la plus noble Grèce, dont il nous avait rapporté tant de superbes dessins? — et cet Al. Desgoffe, avec son paysage poétique, au fusain, dans le goût large des sanguines du Guaspre, mieux qu'avec son groupe d'arbres, daté d'Isola, 1835, étude d'un faire tout conventionnel et invraisemblable, où les troncs sont tordus dans leurs branchages et où les feuilles sont pareilles à des plumeaux d'ailes d'oiseaux : comment avec cela, ou avec son étude datée d'Arricia, 1836, allée de vieux arbres près d'une villa, songer à peindre rien qui ressemble à la nature? Et pourtant ce Desgoffe nous a laissé des tableaux d'un style très grandiose, d'un aspect un peu sauvage, où se meuvent des scènes terribles de la mythologie, et pour qui M. Ingres professait grande estime. — Corot lui-même, vous le savez, n'en était pas si loin en ses jeunes années, de ce goût pour l'antique et la pureté des formes, témoin ses adorables vues de Rome et les fins horizons de ses paysages, et le charme qu'il trouva toujours dans la fréquentation des nymphes virgiliennes. Ce qui de bonne heure le tira de pair, ce fut la légèreté délicieuse de ses ciels, qui n'ont d'égaux que ceux du Claude, et puis ce rayonnement d'insondable poésie par lequel furent animées ses moindres œuvres et qui le distinguera à tout jamais de ses plus nobles rivaux de notre temps, *homo additus naturæ*. Même avec l'attrait pénétrant de leur exécution, les autres descendent, lui monte toujours, le bonhomme, malgré son trop fréquent bafouillage de pinceau.

C'est à bon droit M. Alfred Robaut, le fidèle desservant du culte de Corot, qui a fourni ici le plus grand nombre de ses dessins. Cependant M. Henri Rouart en a prêté peut-être le plus inattendu. Oui, nous avons là à nous expliquer une bien singulière énigme : une étude de jeune fille nue et debout, un modèle aux bras croisés

sur sa poitrine. Chose incompréhensible dans un peintre qui nous avait habitués à des formes de nymphes ou de femmes, certes nobles dans leurs mouvements, mais un peu lâchées dans leurs contours, vous retrouverez un sentiment de la ligne la plus pure et la plus souple et la plus affinée, un procédé exactement pareil à celui de notre Baudry; c'est à s'y méprendre. — Par M. Robaut, nous vient un portrait de jeune fille d'une grâce exquise. La bouche et les yeux rient doucement; cela est plein de naïveté et de savoir correct, et la mine de plomb y est maniée avec une sûreté et une adresse parfaites; cela se tient, chose étrange, entre un Ingres et un Metzu. — De même provenance, une étude de femme à la mine de plomb : même crayon très consciencieux, et sans escamotage, que le petit portrait de jeune fille. On m'avait dit que parmi les dessins de paysage de Corot, beaucoup rappelaient le faire d'Aligny, et quelle que fût la différence de leur tempérament, je n'en étais pas autrement étonné, connaissant la profonde estime amicale de Corot pour Aligny, réunis tous deux par les souvenirs d'Italie, et par leur commun sentiment de l'art élevé. Je ne vois point ici de dessin de cette sorte, et ceux qu'a prêtés M. Robaut sont des Corot, purement Corot, des Corot de sa propre peinture.

On retrouve dans ces trois fusains le charme poétique qui lui est coutumier : l'âme mélancolique et douce de la forêt aux ombres profondes, la silhouette sans lourdeur des ramures de chênes s'enlevant sur le ciel orangé du soir. Dans l'un, c'est un groupe d'arbres, arrangé comme le projet de l'un des tableaux de ses dernières années, celles où la peinture du bonhomme se subtilise et devient de plus en plus sommaire et aussi plus légère. Il a vraiment le génie des formes élégantes du bouleau. Le bouleau on le retrouve dans cet autre dessin, — un vrai tableau, à telles enseignes qu'il l'a marqué de sa grosse signature, — et il y fournit la bordure d'un sombre massif d'arbres, à gauche duquel le ciel illumine à la fois le fond du paysage, et le pauvre homme appuyé contre une trogne que ces lueurs du crépuscule enveloppent de leur éclat. — Et qui n'adorerait encore cette plume si délicate et si légère, dont il a traduit le merveilleux fouillis de ronces et d'arbustes, entremêlés au pied d'un vieux mur?

Quelle gracieuse étude que celle de ce coin du lac de Némi, par Cabat et datée de 1837, et n'a-t-elle pas servi pour son tableau du Luxembourg? Elle charme par une élégance toute poétique qu'on retrouvera dans certains paysages de Decamps. Et remarquez du même une étude robuste au crayon noir, — tout un poème rustique,

— de trois vieux chênes trognonnants, quasi groupés dans une lande du Berry. — Marilhat, voilà encore un paysagiste qui porte dans son œuvre sa distinction native, et le relevé de son intelligence. Il y a de la grandeur simple et noble du Poussin dans le croquis, prêté par M. Bonnat, d'une marche de chameaux arrivant à une ville dont on voit à gauche les remparts et monuments. Elle est bien fine et colorée sa jolie silhouette de la ville de Rhodes; et c'est une étude, bien précisée d'un beau crayon noir (Coll. Et. Arago), que celle du café arabe au bord du Nil, touchant à une petite mosquée, à l'ombre des palmiers et des sycomores; au fond se déroulent vers la droite les larges rives du fleuve avec ses bouquets de palmiers et les ondulations de ses sables. Pour qui a vu l'Égypte, ce Marilhat est resté, montrant le juste ton à Belly et à notre modeste Berchère, le vrai peintre, le prince des peintres du Nil. — Parmi ces dessinateurs d'éducation volontiers romaine à en juger à la science et au délié de leur facture, n'oublions point les étonnantes et nombreuses aquarelles de Français, qui produit là, en vérité, par la clarté et la grâce de ses compositions, un effet plus attrayant, si possible, que les Rousseau et les Dupré, témoins ces ruines des environs du Colisée, à la lumière dorée (1873), ou son petit bois de pins, daté du Pouliguen, 1867 (Coll. Hartmann), — ah! le délicieux goût de dessin si souple, si fin et si ferme dans la forme des ramures de ses arbres verts, — mais surtout ce ruisseau du moulin (Coll. Hartmann), l'un des plus étonnants tours de force de sa prodigieuse adresse comme détailleur de la végétation des terrains forestiers, à ces heures printanières où les premières feuilles commencent à poindre entre les branchages encore nus.

On a bien fait de rappeler le talent si solide et si juste de ce pauvre Lanoue par sa *Vue du Tibre* serpentant dans la campagne romaine; — et Harpignies fait bonne figure à la suite de Français avec ses aquarelles aux effets si précis de lumière, de plans et de formes de ses arbres, sa *Vallée de l'Aumance* et sa vigoureuse vue de Paris prise du pied des grands peupliers proches du *Pont des Saints-Pères*.

Claude disait aux amateurs qui acquéraient ses paysages qu'il donnait ses figures par-dessus le marché. Brascassat eût pu dire aux acquéreurs de ses peintures d'animaux, qu'il donnait ses paysages par-dessus le marché de ses taureaux et de ses moutons. Mais il ne faut pas, croyez-moi, mépriser l'ancien jeu, et le bout de pastel qui montre ici une vache couchée dans un coin d'herbage et deux autres paissant au fond, ne donnent point de Troyon, malgré sa grande et

juste renommée, l'idée qu'imposent de Brascassat, comme dessinateur nerveux et savant, ses deux cadres d'excellentes études (Coll. Hugues Krafft), non seulement de ses moutons, fins comme des Berghem et des Karel Dujardin, mais aussi de ses très robustes taureaux du plus vigoureux modelé; et n'oubliez pas son dessin de cerf d'une délicieuse élégance. — Je vous jure que ces anciens de vers 1845 avaient du bon et de l'habile au bout des doigts. Jugez-en par ce morceau du Palais ducal à Venise (Coll. Bonnat), l'*Escalier des Géants*, dessiné par Joyant à la grosse plume que l'on dirait empruntée à Guardi lui-même.

Mais les vrais initiateurs chez nous du paysage moderne, ceux qui, vers la fin de Louis-Philippe, ont révolutionné cet art charmant dans l'enthousiasme d'abord rétif des amateurs, puis du public, ils sont là eux aussi et dignement représentés. P. Huet, l'introducteur de la palette anglaise, bientôt rattaché à Delacroix, nous montre sa *Fileuse d'Auvergne* (Coll. de la fille du peintre, Mme David d'Angers), — et sa vue de la Corniche, à Roccabrune, aquarelle très colorée, très montée de ton dans les terrains brûlés de la montagne, d'une fermeté presque dure dans la silhouette des pics d'horizon. — Avec Th. Rousseau, nous entrons dans un art, non plus aventureux d'apparence, mais plus naïf, plus sincère, plus profondément amoureux peut-être de la vraie nature, et qui ne craint pas de la suivre dans ses plus mystérieux caprices, comme il l'adore, sans la surmener, dans ses heures les plus douces et les moins apprêtées. Voyez ces bouquets d'arbres sur la lisière d'une forêt, sous la lumière tranquille du plein midi; c'est la paix du grand air et du soleil au milieu d'un jour d'été. — Même effet tout pareil (encre de Chine aux tons gris, aussi simple qu'un croquis de Ruysdael), dans ce dormoir, prêté par M. Gosselin, même calme chaleur sous même plein soleil des meilleures heures de la relevée. — Le Rousseau des toiles magistrales, celui qu'on se plaît à voir audacieusement luttant contre les profondeurs et colorations singulières des ciels, des eaux, des plans et des espaces, nous l'entrevoyons ici dans un croquis de plume toute naïve, une plaine dans les Landes : rivière coulant entre des bords inondés où se plongent des troupeaux de bœufs, et sur tout cela, de superbes espaces de ciel traversés par les rayons du soleil descendant. — Son ami, Jules Dupré, fait bonne figure avec son oseraie au bord d'une mare, effet lumineux et clair. Son autre feuille de paysage est très colorée, toutefois si tourmentée qu'elle en est un peu lourde. — J'aime autant peut-être l'étude simple et sincère prêtée par M. Ro-

baut, où Daubigny nous montre une mare d'où sortent de toutes parts des roseaux, et aboutissant à de grands arbres et à des saules; elle est longée par les murs d'un potager. C'est un coin sans apprêt de vraie nature, traduit par un artiste honnête et qui ne craint point les rhumatismes. — Ou encore en un autre genre, nous rapprochant davantage du meilleur goût hollandais du bon temps, ce joli souvenir à la plume et au crayon, rapporté de Hollande même par Ziem, un chemin longeant une lisière de forêt. Cela rappelle les P. Molyn. — Mais l'un des paysages qui m'émeuvent le plus, parce que la majesté du lieu s'y mêle à la majesté de l'art, c'est ce dessin superbe de Vollon, le bassin de Neptune à Versailles, avec l'encadrement si puissant et la chaude coloration que lui font les grandioses massifs des jardins royaux.

Que voulez-vous que nous répétions aujourd'hui sur Daumier et Gavarni, sur Henry Monnier et Grandville, à si courte distance de l'Exposition des caricaturistes français dont nous a entretenu la *Gazette?* M. Dayot s'est souvenu qu'il avait été le promoteur de cette exposition, et il a consacré à ses préférés un charmant panneau. Il est certain qu'ils ne pouvaient pas être oubliés dans une sorte de revue générale de l'art français en notre siècle et qu'on a bien agi en faisant repasser sous nos yeux ce salon d'élégant amateur bourgeois où Monnier a réuni des héritiers de conditions diverses, avant l'ouverture du testament (Coll. Bullier); M. Prud'homme à gauche, et, faisant pendant, un important personnage, politique ou financier, officier de la Légion d'honneur; ils attendent là dans un comique recueillement silencieux et défiant. Solide et ferme peinture, très colorée, car il est à noter que la caricature étant une image accentuée de la vie, doit, par l'expression réelle des choses, c'est-à-dire par la couleur, se rapprocher de la vérité extérieure du cadre où se meuvent ses personnages. — Et cet autre inoubliable Prud'homme daté de 1870, que nous avons déjà vu l'autre mois : « Je maintiens mon dire; si Bonaparte fût resté lieutenant d'artillerie, il serait encore sur le trône » (Coll. Sédille). On s'en rappelle le faire si vigoureux et lumineux à la fois des vêtements et accessoires avec ce travail très sûr du crayon et ses hachures de plume sur le gilet blanc et sur le mouchoir qui enveloppe la tabatière. C'est dans sa manière aussi franc que du Goya et du Manet.

Grandville est loin de là avec son dessin politique si aigre, si pointu, trop sec et trop cherché : la *Barque du Gouvernement,* les éternelles charges de Louis-Philippe, Montalivet, d'Argout, Soult, etc.

« Ils ne savent plus à quel saint se vouer ». Cela se rapproche peut-être plus de la caricature des siècles passés que les Monnier et les Daumier. Mais ceux-ci étaient des artistes et Grandville ne le fut jamais ; même en ses illustrations les plus ingénieuses, comme dans le Chêne et le Roseau de La Fontaine, il ne fut qu'un glossateur prétentieux.

Quant à Daumier, c'est le vrai grand maître de la caricature française, le peintre hors pair, verveux et emporté, impitoyable sans haine, des vices et des travers de la vie bourgeoise, des ridicules politiques, de la niaiserie humaine au XIXe siècle, de son macairisme et de son universelle suffisance ; l'un des plus expressifs dessinateurs, le plus expressif peut-être, qu'ait produit notre temps ; et dans sa puissante vision des choses, son pinceau chaleureux et profond d'aquarelliste vaut son crayon de lithographe. Jugez-en par cet avocat à cheveux blancs et à lunettes, expectorant son plaidoyer avec cette gueule de vieil homme du Palais qui n'appartient qu'à Daumier, et ces deux avocats, chacun dans son espèce de chaire, et dont l'un à toge envolée, fulmine contre son confrère qui ricane ; — puis ces trois juges bayant à la lune, pendant que s'étalent devant eux sur la table les terribles pièces à conviction ; — et cet autre vieil avocat (car Daumier excelle dans les traîneurs de robes crasseuses), cet avocat qui s'est fait une tête superbe à la Berryer, plaidant de toute l'énergie de ses bras et de ses vociférations en faveur d'une coquine d'accusée, à la bouche serrée et mauvaise comme galle, du pire âge de 35 à 40 ans, et qui a dû rôtir bien des balais de ménage (Coll. Heilbuth) ; — et entendez-vous ce tapage infernal des *Saltimbanques* (Coll. Rouart), et le chef de la baraque tapant de sa baguette sur l'enseigne du crocodile, et le pitre à veste rouge, et les deux clarinettes et la femme aux gros appâts qui soulève le rideau ; — et ce qui se dit dans l'intérieur de ce *Wagon de 3e classe* (Coll. Boulard), où sont entassés tous les détritus du bas monde parisien, depuis les portières jusqu'aux braves ouvriers et aux plus vicieux interlopes, et tous dans les plus simples replis de leurs faces et de leurs accoutrements racontant sans effort leur nature tout entière. — Et vous n'aurez pas omis cette scène du dimanche à la gare Saint-Lazare, le *Départ pour la banlieue* (Coll. Rouart), la cohue des bourgeois parisiens se précipitant effarés avec leurs femmes dans le couloir de la gare ; toujours même puissance exhilarante, même passion du mouvement et du geste, même génie inconscient de l'expression. — J'aperçois de lui encore dans les hauteurs de l'une des salles, un portrait bien juste du sculpteur Carrier-Belleuse.

Je ne sais en vérité pourquoi l'on a toujours rapproché du nom de Daumier celui de Gavarni. Je ne vois absolument rien de commun, dans leurs instincts de nature, ni par le procédé, ni par l'esprit. Ce furent deux grands artistes, dont le travail de main et de cerveau jaillissait de façon toute différente, à ce point qu'à chacune de ses œuvres, Daumier ne savait trop comment dire ce qui sortait de la bouche de ses personnages et c'étaient Philippon ou Huart qui l'écrivaient pour lui; tandis que Gavarni, en regardant les figures si parlantes d'ailleurs, qu'il venait de crayonner, comme au hasard, en tirait ces merveilleuses légendes, de philosophie si profonde, qui ont fait de lui l'un des plus grands moralistes du siècle. L'un a été l'expression dans sa fougue la plus intense et la forme la plus artistement juste, l'expression des saugrenuités de son siècle, et où, on l'avouera bien, la beauté esthétique n'avait nulle part; l'autre a été la grâce même, avant tout le féminin, et le charme des yeux et de l'imagination. C'est comme si vous perdiez votre temps à un parallèle académique entre Poussin et Watteau. De Gavarni je retrouve ici les trois aquarelles, déjà vues à l'Exposition de la caricature : « Le paysan qui cherche son veau! C'est moi. » Manière de Pierrot rasé en costume rose, avec plume rose sur sa sorte de turban et un pince-nez sur le visage déluré de ce jeune magistrat en goguettes d'Opéra ; — puis « L'enfant a bu sa goutte et la mère aussi... », bonne femme d'ouvrier a tête amaigrie, les joues bleuâtres et le nez piqué de rouge. Ces deux aquarelles de la meilleure série de Gavarni appartiennent à la collection de M. Bianchi. Puis aussi : « Moi, c'est l'Orient... », costume de Turc sous paletot clair et turban coiffant la tête blonde à monocle, que l'on dirait un portrait de son ami Chandelier. — « Non, Faisandet, non... les femmes... des bêtises... », Pierrot, sortant ivre de la Courtille. — Enfin je crois reconnaître la marque de M. de la Salle sous une très franche et brillante aquarelle sans légende, représentant une jolie fille pieds nus et frappant à une porte, la pigeonne sans doute rentrant au pigeonnier.

Dieu nous garde de séparer de Gavarni ces deux Goncourt qu'il appelait ses enfants, et qui ont là quelques aquarelles bien faites pour étonner les artistes les plus consommés en leur métier. Ces deux Goncourt dont l'esprit a toujours été, et en tout, si imprégné d'art, étaient nés aquarellistes, — comment m'expliquerai-je? aquarellistes en peinture comme en littérature, — un art léger et vif et tout délié sans épaisseur ni lourdeur, mais brillant et harmonieux et d'un charme aristocratique.

Jugez-en par les trois aquarelles de Jules de Goncourt : la *Rue de la Lanterne*, d'une délicatesse de ton extraordinaire, et, dans les détails, d'une finesse de touche à dérouter les plus madrés praticiens. A quoi cela ressemble-t-il ? à du Bonington et à de l'Hervier, fondus en



ÉTUDE DE MOUTONS, PAR BRASCASSAT.

(Dessin à la sanguine de la collection Hugues Krafft.)

une palette d'une distinction personnelle et sans apprêt. Il est curieux comme ces aquarelles expliquent et rehaussent l'idée du travail inanalysable de leur littérature. — Une vue de Bruges (1850) ; l'un des ponts de la ville, le pont blanc. Ici le Bonington se complique de Decamps : un sentiment profond de la couleur cuisinée et de la richesse raffinée du ton ; — et, même année, une Vue de Saint-Adresse : tou-

jours ce ton très fin et délié, qui se souvient plus des meilleurs Hervier ou Ciceri que de la nature, mais plein du charme de race qui est dans les deux frères. — Enfin *Jules de Goncourt par Edmond, 29 avril* 1857. Ce dernier cadre montre comment il ne faut point séparer ces deux frères, ni ici ni là, car le dessin d'Edmond sort du même godet d'aquarelle que la *Rue de la Lanterne*, de Jules. La housse du fauteuil est un trompe-l'œil inimaginable d'adresse et de sûreté, et toujours la même aristocratique distinction dans le ton général de cette page intime.

Raffet avait été, lui aussi, comme Daumier et Charlet, un caricaturiste, mais, Dieu merci, il se rangea tôt au groupe des dessinateurs militaires, et bien lui en prit pour son honneur, car il a été et restera l'un des plus grands d'entre eux. Rien ici ne le monte aussi haut que la moindre de ses lithographies des campagnes d'Afrique ou de Rome, mais on l'y voit de bonne heure occupé à traduire les journées les plus agitées ou les plus glorieuses de notre siècle : outre ses dix scènes de l'histoire de la Révolution, le très fin petit dessin du général Bonaparte montrant les riches plaines de l'Italie à ses soldats sans souliers, et l'autre cadre où se déroule un croquis, d'une plume légère et rehaussée par endroits de touches d'aquarelle, représentant l'Empereur Nicolas, suivi de son splendide état-major et qui escorte le carrosse de l'Impératrice. — Le dessinateur Raffet avait parcouru toutes les Russies en compagnie du prince Demidoff. Bientôt un autre manieur de crayon ; bien préparé par une éducation solide, Bida, allait parcourir le Levant et la Terre Sainte pour nous en rapporter des types d'un caractère aussi serré et aussi ferme, et qui en firent auprès des amateurs l'égal de nos peintres orientalistes. Voyez ici ses importantes compositions, les Juifs venant baiser le mur de Salomon, le Réfectoire de moines grecs, et le Massacre des Mamelucks, ces derniers empruntés au Luxembourg. — Et ce Bida allait enseigner à son cher élève et compatriote, Jean-Paul Laurens, son procédé consciencieux et où l'imagination obéissait sans faiblesse à la réalité, témoins les deux cadres de dessins pour l'*Imitation de Jésus-Christ*.

Au milieu du règne des ateliers académiques, occupés aux grandes toiles de Versailles et des premières décorations des églises de Paris, ce fut, au temps de Louis-Philippe, un événement véritable que l'apparition de Meissonier ; celui-ci venait tout à coup rendre à la petite peinture de scènes familières ses vrais moyens, ses vraies mesures, et les qualités de science, d'observation et d'exécution énergiques, qu'elle avait oubliées depuis les Hollandais, les grands maîtres

de ce genre. C'est que ce peintre doué par la nature d'un œil et d'une main de précision si singulière, apportait en même temps dans le champ particulier qu'il se créait, une force de volonté et de conscience, et de praticien consommé, et de sens historique, et de bon sens en tout, dont chacune de ses œuvres, depuis le docteur de la *Chaumière indienne*, devait porter la marque, ne capitulant jamais devant la difficulté ou l'indécision d'un mouvement ou d'une expression. L'étonnement fut considérable, le triomphe immédiat, et pendant vingt ans le public n'eut d'yeux aux Salons que pour les tableaux qui, de près ou de loin, rappelaient la finesse d'outil ou la sûreté de touche du maître. Lui-même ne cessa d'ailleurs jamais de dominer ses imitateurs, les Chavet, les Plassan, les Vetter, tous habiles gens d'ailleurs qui trouvèrent et méritèrent leur succès dans cette veine, tandis que Meissonier y rencontrait, lors de la première Exposition universelle en 1855, l'une des dix médailles d'honneur, marchant d'égal par là avec les plus grands peintres du siècle. Les amateurs et le public se seraient mieux rendu compte des causes de supériorité du maître, s'ils avaient de bonne heure connu ses dessins. — Il y a là six ou sept cadres formant comme une manière de chapelle sur l'un des derniers panneaux, et dans ces passe-partout plusieurs études entrevues, nous semble-t-il, à l'Exposition des dessins du siècle. Sont-elles assez précieuses pour mesurer l'homme à l'œil si sûr, à l'intelligence si profonde du geste et de l'attitude, comprenant si bien comment le vêtement d'une époque s'adapte au personnage de cette époque, sans tenir compte du modèle qui sert de mannequin au costume ajusté. Vous verrez là des figures d'homme assis, dont les études de mains et les draperies à la sanguine rappellent les plus fiers maîtres italiens du XVIe siècle; des têtes qui sont comme des fragments d'Holbein; des reîtres qui sont plus reîtres que ceux de Lucas de Leyde ou de Sebaldt Beham; des bonshommes à tricorne qui sont plus XVIIIe siècle que ceux de Portail et de Gravelot. Et pour compléter l'artiste, un paysage à la gouache, mais si léger, si fin, si juste et si large à la fois dans l'infini détail de son feuillé et des nodosités de ses troncs, et si lumineux, — une allée de vieux oliviers (sans doute à Antibes), — que Jacquemart, l'homme de ces parages, ne nous eût pas donné, comme celui-ci, l'illusion, le trompe-l'œil photographique de l'arbre trois fois séculaire, l'arbre nourricier et monumental, l'arbre roi de la Provence. — Enfin, que vous dirai-je, impossible de ne point nous pencher, malgré nous, hors de la porte voisine pour admirer, à trois pas de là, la vaste et superbe aquarelle de *Friedland*,

un peu plus métallique peut-être d'aspect que le tableau, mais non moins ensoleillée et mouvementée et qui vous rappellera, comme à moi, que Meissonier a dû ses pages les plus héroïques, à la vision profondément méditée et sentie des heures les plus éclatantes ou les plus poignantes du premier Empereur, *Friedland* et *1814*, sans parler de son *Solferino* qui n'a de comparable dans l'art que le *Congrès de Munster*.

Avant de devenir le peintre favori des batailles du second Empire, Yvon avait été le compositeur de ces grands crayons sur les *Péchés capitaux*, conçus dans le mode dantesque, et qui lui firent la renommée d'un dessinateur savant, sectateur des maîtres florentins. On s'étonne de n'y voir point mêlés quelques croquis militaires. De même pour Detaille, l'élève chéri de Meissonier et peintre de nos soldats dès sa prime jeunesse et qui est représenté ici par son très intéressant dessin de l'Inauguration de l'Opéra, emprunté au Musée du Luxembourg. Je le connais bien ce dessin, j'eus la bonne fortune de le commander jadis, et la gravure en était confiée d'avance au pauvre J. Jacquemart, qui l'attendit en vain de longues années; il se faisait fête de le traduire de sa pointe la plus fine, et le dessin arriva trop tard. — On ne retrouve ici Jacquemart que comme aquarelliste du pays ensoleillé de Nice : chemin sablonneux longeant le torrent bleu et la verdure intense des bois de pins; et du même pinceau lumineux, les marchandes de citrons. — Enfin. pour ne point trop séparer de Detaille le talent qui fut le plus intime, et comme jumeau, signalons les dix cadres de Neuville, mélange très adroit, très vif, très agréable des deux influences de Meissonier et de Pils, avec un sentiment de composition et de drame, qui donne à chacune de ses figures, si prodigieusement naturelle en ses attitudes, en ses airs de tête, en son uniforme, une incomparable unité de l'homme et du soldat.

1848 fut une époque. Un peu avant, un peu après, éclosent les renommées de Bonvin, de Courbet, de Rousseau, de Diaz, de J.-F. Millet, de Troyon, de Daubigny, sans parler du petit groupe sous le pavillon Nanteuil, des Leleux, de Chaplin et d'Hédouin, qui, par ses eaux-fortes les servait tous à souhait. On croyait voir renaître en Bonvin cet honnête Chardin dont le nom venait de reprendre parmi les amateurs une popularité nouvelle; et le fusain de la balayeuse signée *F. Bonvin*, 1853, n'est point pour contredire cette faveur. Pour la bonhomie des poses et la tranquillité des expressions, et la lumière franche et harmonieuse des effets d'intérieur, c'était bien en vérité

de la meilleure famille des Chardin. — Des années suivantes : la vieille femme à son rouet, et le tonnelier et la vieille qui prend sa prise à côté de la corbeille où sont les hardes qu'elle ravaude (Coll. Bellino). — Ce Bonvin aimait réellement les bonnes gens à voir comme il les traduit; et il est singulier comme il est difficile de ne pas songer que c'est de lui qu'a appris son métier, et la solidité de son exécution avec moins de simplicité, et la sincérité de ses expressions villageoises, notre Lhermitte de la vie rustique, dont nous avons le *Bûcheron*, l'un de ses anciens dessins, alors qu'il sortait de l'école de Lecoq de Boisbaudran. — Couture qui, dans les dernières années de Louis-Philippe, semblait, par les *Romains de la décadence* et le *Fauconnier*, nous promettre un chef d'école, et ne nous donna qu'un chef d'atelier, se produit ici par trois crayons d'intéressantes têtes historiques : Béranger et Mme Sand et un médiocre Michelet, quand on se rappelle cette physionomie adorablement mobile.

La naïveté est le meilleur germe du génie ; la simplicité en est le dernier progrès. Nos plus grands artistes français commencent par des intempérances de jeunesse, des habiletés de main, des fougues de pinceau, qui ne songent qu'au brillant et à l'adresse ; c'est ainsi que nous voyons procéder, *con furia*, le Poussin au sortir des ateliers de Q. Varin et de Lallemand, Lesueur en sa première émancipation de S. Vouet, David regardant encore vers Boucher, J.-Fr. Millet sortant de chez P. Delaroche. Souvenez-vous des petits tableaux gagne-pain qu'on voyait de ce dernier vers 1846, chez les marchands du quai; il n'y cherchait qu'un certain éclat de palette dans des figurines de convention et où l'expression n'était pour rien. Mais dès que retiré là-bas à Barbison, il s'est livré, avec la bonhomie de son tempérament, à la vue sincère de la nature, alors son procédé se modifie comme de lui-même, et s'empreint d'une sorte de reflet de cette gent rustique, de ses masures et de ses guérets. Tout désormais, et sans autre effort que sa sincérité même, s'élève et se transforme et par je ne sais quelle idéalité grandissante qu'il porte inconsciemment en lui, devient œuvre d'ordre supérieur, j'allais dire œuvre religieuse.

Et puis, comment dirai-je? A partir de cette heure salutaire, ce singulier homme ne saurait dessiner une ombre de figure, — et Dieu sait s'il a aimé le dessin ! — qu'il ne l'empreigne, sans y songer, d'émotion et de sentiment ; c'est le don qu'avant lui a eu Prud'hon, sur un autre terrain, et dans un autre idéal, pas si éloignés toutefois qu'on le pense : affaire de main je le veux bien, affaire de *sursum corda* aussi et d'espèce de génie. Ainsi, la preuve, pour moi, que David n'était point

un génie, mais seulement un maître de la grande famille des dominants, c'est qu'il n'a jamais tracé un dessin, un croquis émouvant par lui-même. Or les vrais génies, — moi j'entends par ce mot les hommes qui ont particulièrement charmé ou remué l'humanité, — se sont tous exprimés par leurs dessins. C'est là qu'ils sont plus encore que dans leurs peintures, de premier feu, de premier jet, de première imagination, de premier sentiment; ils sont tout en leurs dessins et par le meilleur d'eux-mêmes : voyez Michel-Ange, et Raphaël, et Léonard, voyez Rubens et Rembrandt, voyez chez nous Poussin et Prud'hon, et, à la distance que lui-même eût fixée, notre Jean-François Millet; la moindre de ses bergères adossée tricotant à un arbre, parle plus intimement à notre âme que le *Socrate* et le *Marat* qui sont le dernier mot de la sensibilité de David. — Presque tous les meilleurs tableaux de Millet ont pris hélas ! même l'*Angelus*, le chemin de l'Amérique, mais la plupart de ses dessins nous sont, Dieu merci, restés, et l'on a pu en composer, au Champ de Mars, un panneau superbe, le plus beau et le plus complet de l'Exposition qui nous intéresse. Au centre a pris place naturellement le dessin de l'*Angelus* (Coll. Rœderer), aussi solennellement ému dans l'attitude et le recueillement de ses deux figures, que l'artiste a pu les concentrer en sa peinture, avec cette adorable sérénité du soir couvrant la profondeur de la vaste plaine, qui va se déroulant jusqu'au pauvre petit clocher, où tinte à l'horizon le signal de la prière. — Puis, encadrant cette page exquise, la tranquille et robuste *Barateuse*. Le berger dans le large drapement de sa limousine et appuyé sur son long bâton ; la plaine ou plutôt le guéret sans bornes est tout couvert de ses moutons ; mais quelle légèreté merveilleuse d'atmosphère dans ses ciels et ses horizons, et que les herbes tiennent solidement à la terre par leurs racines ! — Une variante du même sujet, avec transposition du berger par delà son troupeau, qui occupe le premier plan, tandis que le jeune pâtre le domine du haut d'un petit tertre; composition moins grande et calme, mais effet plus vigoureux par l'éclatante lumière du soleil couchant. — Le paysan, image de la brute lassée par l'acharnement du travail quotidien, repouillant la manche de sa veste, au jour tombant, pour le retour à la chaumière. — La balayeuse, pendant en petit de la barateuse. — La sieste du moissonneur et de la moissonneuse au pied de la meule. — La petite gardeuse d'oies s'appuyant à un saule auprès de la mare. — Les porteuses d'eau; elles puisent l'eau dans leurs grandes cruches, au bord de la rivière, dont les massifs, par delà le courant, sont encore embrumés du brouillard du

matin; tranquille majesté des silhouettes de femmes. — Un effet de nuit d'une poésie charmante, mystérieuse et biblique, c'est la Fuite en Égypte ; le saint Joseph, sorte de vieux paysan de Barbison, porte en avant l'enfant à la tête lumineuse, pendant que la mère sur sa pauvre monture suit le bord du Nil. — Variante de cette fuite en Égypte, ou plutôt retour du paysan qui ramène de la ville par un chemin côtoyant une rivière, sa femme tenant son enfant sur le bât à double panier de son âne. La scène se passe le soir, à l'heure où la lune allume son croissant. Je n'ose pas dire ce que je pense, mais à voir l'ampleur du groupe de la mère avec l'enfant, il semble qu'il souffle sur ces bonnes gens je ne sais quel vague esprit de la chapelle Sixtine. — Le jeune père qui, avec une hésitation pleine de tendresse, présente, debout sur le seuil de sa maison, un gobelet de tisane pour le pauvre petit enfant malade et enveloppé dans une couverture, que la jeune mère assise tient pressé contre sa poitrine; scène d'un sentiment exquis et navrant, tout un poème d'angoisse de famille. — Et les pastels, ces pastels d'un faire si particulier à Millet, ne manquent pas, disséminés dans ce panneau : l'un de ceux composés avec le plus de bonhomie, nous montre le paysan assis sur sa brouette et battant le briquet pour allumer sa pipe; près de lui sa femme accroupie à terre; ils viennent de cueillir des pommes de terre dans l'enclos proche de leur chaumière. — Un autre, et très gracieux, et très printanier, est celui de la petite bergère rêveuse, couverte de sa mante, assise sur un échalier, et gardant ses moutons qui paissent là près du bosquet. — Autre troupeau de moutons, se précipitant, tassés comme en un bloc, sur les jeunes pousses d'un vert taillis. — Et l'un de ses plus beaux pastels, aussi vif de ton qu'une peinture, le vieux défricheur de vignes, qui se repose, pieds nus, près de sa houe, après sa buvette de la relevée, tout hâlé et desséché par son éternelle lassitude. — Un autre encore : dans un coin de pré, dont on bottelle le foin, un bon vieux cheval qui a pour bât un double brancard à fourrage, broute l'herbe tendre à l'ombre d'une grande haie. — Toutes les heures sont là marquées, toutes les occupations, toutes les noblesses, comme tous les abrutissements de la rude vie, implacable et auguste de l'homme des champs : le semeur, dont le geste magnifique a tant dit à Millet, ce geste religieux qui répand la semence divine sur les sillons de cette terre qu'adore le laboureur; — et le paysan à cheval et qui rentre en luttant contre le vent; — la mère qui, près de la cheminée, où bout la grande marmite suspendue, donne la bouillie à l'enfant et souffle sur la cuiller; — et celle qui

ravaude les hardes, durant la soirée, près de la lampe, pendant que l'enfant dort en son berceau; — et la maîtresse paysanne assise sur une chaise et songeuse; — et la voilà en double épreuve (car la non signée, Coll. Cheramy, me paraît une répétition du dessin de la Coll. Bellino et non moins vraie), la voilà cette *Précaution maternelle*, dont je regretterai toute ma vie de n'avoir point osé faire acheter le délicieux tableau pour le Louvre, à la vente de Millet. Quel enfantillage de pudeur après tout, et quoi de plus chaste, malgré la présence de la petite sœur étonnée, que ce bébé à qui sa mère met le bedon à l'air pour qu'il ne trempe pas ses chausses. Bien que ce merveilleux tableautin dût être d'une époque assez éloignée, c'est déjà du meilleur Millet pour la justesse du mouvement et de l'expression, et vous rappelez-vous la pâte claire et dorée de cette peinture et son modelé habile, simple et large; c'était lumineux comme un Rembrandt. — Elle ne devait pas être très postérieure à l'étude, au crayon, de torse de femme nue, vue de dos (Coll. Rouart), étude brillante, très lumineuse, et d'un beau modelé de coloriste. Ne serait-elle point du temps où Millet sortait de l'atelier de P. Delaroche? — Les deux gardeuses de moutons, regardant, comme des Chaldéennes, non les étoiles du ciel, mais les deux traînées noires d'un passage d'oiseaux sauvages. — Quant à ses petites bergères, il ne les faut pas compter; on voit que ce sujet lui plaît et l'égaie comme la grâce même et le printemps du monde austère auquel il s'est voué : tantôt la petite gardeuse d'oies qui menace ses bêtes de sa gaule; — tantôt c'est la bergère assise sur un tertre et qui tourne le dos à son troupeau; — tantôt elle est appuyée sur son grand bâton et adossée à un arbre; la tête est songeuse, elle songe à tout et à rien, à la manière de ces animaux mélancoliques au milieu desquels vit l'homme des champs. — Et quand les paysages de Millet sont vides, on dirait que la nature les remplit d'elle-même et que l'être vivant ne leur manque pas, tant de chaque motte de terre, retournée par la charrue, et de chaque touffe de gazon, et des rayons dardés entre les nuages par les soleils du soir, il sort des effluves de rêveries, des bouffées de mornes tristesses, d'élancements vers le souverain Créateur des choses, des parfums enivrants de poésie profonde. Oui, pour grand peintre qu'il ait été de l'homme de la terre, de la vie rustique, ce Millet fut, s'il est possible, plus grand paysagiste encore. Il n'est pas jusqu'à ces petits croquis de voyage, tracé d'une plume toute naïve avec quelques touches d'aquarelle, tels que « La ferme sur les hauteurs de l'Ardoisière, près Cusset », qui ne semblent empreints de la marque d'un art supérieur, égal aux plus grands hollandais, et



LE DERNIER NÉ, DESSIN DE J.-F. MILLET.

près duquel disparaissent toutes les adresses raffinées de nos habiles. Comme ce fils de paysans normands a aimé la glèbe, la glèbe pour la glèbe, la glèbe sans arbres, la glèbe se déroulant dans l'espace, sous les rayons du soleil fécondant! En vérité, en vérité, Corot et Millet, voilà les deux poètes de notre siècle, — deux paysagistes, auxquels il faudrait joindre Gustave Moreau, dont nous sommes inconsolables de ne point voir ici quelques aquarelles, pour y représenter ce que notre temps a pu garder de génie mystique.

Je sens, hélas! que la patience du lecteur est à bout et qu'il m'en veut de m'étendre sans fin, comme un maniaque aveuglé et assourdi par sa manie, — et encore bien que le catalogue officiel ait trop manqué comme guide à cet aveugle, — sur l'une des parties les plus étroites, mais non la moins enseignante de cette Exposition universelle du Champ de Mars, dont l'examen réclame des écrivains de la *Gazette* tant et tant de chapitres divers. Il en faut donc prendre son parti. Viendra, s'il plaît à Dieu, un autre centenaire, où les jeunes d'aujourd'hui, où les morts d'hier trouveront leur glaneur de mon espèce qui prendra son plaisir à signaler leurs esquisses et leurs feuilles à croquis recueillies non sans peine comme il nous arrive pour celles ici présentes. D'ici là, d'ailleurs, nous les reverrons bien en quelque autre festival d'art : les dessins du pauvre Cabanel, ses études pour le saint Louis de la grande composition du Panthéon, et pour le premier compartiment consacré à l'éducation du prince enfant, celles du petit roi et du jeune clerc assis à terre et feuilletant un manuscrit; et sa magistrale sanguine d'un Apollon vu de dos et lançant ses traits, académie d'un très beau contour, ferme et souple, dessin de grand professeur; et pour son *Triomphe de Flore* ses deux belles sanguines de déesse assise, et de jeune nymphe volant et élevant une corbeille, reproduite déjà par la *Gazette*. — Et d'Élie Delaunay, sa sanguine des trois grands enfants appuyés l'un sur l'autre, chantant un saint cantique et dont les têtes fort étudiées font penser aux Luca della Robbia; et son étude aux crayons noir et blanc, d'un si fier dessin, d'un jeune homme prenant une mesure avec un compas sur une haute tablette; deux ou trois autres encore, dont la *Navigation*, pour le Conseil d'État, au Palais-Royal, 1876. — Et les études d'un crayon si doux de J. Breton, pour les honnêtes filles aux bonnes têtes rondes, qu'il groupe autour de ses fontaines ou dans les champs de ses moissons, ou dans les processions de ses Pardons. — Et de Bonnat, ce

petit portrait de lui-même à 19 ans, où déjà nous le voyons, avec un visage encore maigre et allongé, ce que nous l'aimerons plus tard, doux, ferme, attirant, tranquille et droit; et sa tête de Gambetta sur le lit de mort, datée de Ville-d'Avray, 1er janvier 1883. — Quant à notre cher Baudry, il n'est guère représenté là selon sa vraie valeur de peintre des grâces séduisantes de la femme moderne, entées sur les formes les plus élégantes de la Renaissance. N'aurait-on pu trouver mieux, comme mesure de cet être supérieur, que l'étude de sa figure d'Hippocrène pour la voussure du Parnasse de l'Opéra? Où était donc l'ensemble de ses cartons pour cet Opéra? Il ne me suffit pas de deux crayonnages juchés hors de vue. Je dois donc me contenter de la jolie étude d'enfant nu vu de dos pour la *Glorification de la loi* et de l'attrayant croquis de femme pour l'une des grâces du *Parnasse*. — L'autre homme de l'Opéra, Carpeaux, nous refait passer sous les yeux son groupe d'Ugolin par un vigoureux dessin de plume florentine; — un autre encore, G. Boulanger, se rappelle là par deux jolies études de femmes; — moins heureux, Gust. Doré par une tête de Christ assez niaisement fantastique : un Christ bellâtre couronné d'épines et insulté par ses bourreaux. — On a exposé ici une série de cadres d'un autre dessinateur d'illustrations, mon pauvre vieil ami Hédouin, moins imaginatif que Doré, mais plus scrupuleux et de meilleure tenue en ses inventions. Il avait acquis à fond, pour les avoir pratiquées dans ses illustrations de romans du siècle dernier, la libre et expressive tournure et la galante humeur habituelles aux vrais vignettistes, aux Gravelot, aux Eisen et aux Moreau ; sa conscience, par crainte d'erreur, lui faisait dessiner en grand chacune des figures de ses fines petites scènes, comme d'ailleurs avait fait Boucher pour son Molière ; et le Molière d'Hédouin sera, pour notre siècle, ce que celui de Boucher avait été pour le sien, c'est-à-dire la traduction et le commentaire que chacune des générations françaises se doit à elle-même des œuvres du plus national des génies de notre patrie.

Dans les premiers jours de 1870, au retour d'Égypte, et surtout de 71 à 74, j'ai fréquenté familièrement Fromentin, et je dois dire que je n'avais jamais aperçu dans son atelier un dessin de lui, pas l'ombre d'un croquis. J'en étais à croire que ses délicieuses petites figures naissaient sans notes aucunes au bout de son pinceau. Vous pensez combien je fus étonné de voir, lors de son exposition posthume et de sa vente, la prodigieuse quantité de dessins et d'études exquises, toutes portant la marque de la finesse d'observation et de distinction

poétiques, dans les attitudes et les types, et de l'élégance extrême d'exécution qui étincelaient dans ses moindres tableaux.

Quand est mort, l'autre année, Guillaumet, il y a eu explosion de légitimes regrets sur la perte de cet habile peintre, le meilleur de nos derniers Africains, et qui fut, par surcroît, un lettré distingué. Il semblait qu'une seconde fois on enterrât Fromentin. On fit bruit de son exposition posthume et quelques-uns de ses dessins ont reparu au Champ de Mars. Il ne faut pas toutefois trop surfaire Guillaumet. Son étude de femme arabe à la fontaine, celle de ses enfants arabes, ses ustensiles étudiés sous la tente, sont en somme, peu intéressants, il cherche le dessin par un certain martelage, comme font nos sculpteurs par la boulette de Dubois et de Falguière ; mais il y a loin de là à la finesse et à la légèreté de Fromentin et de Bida. C'est un honnête bourgeois, dont Fromentin est le gentilhomme. Cependant une vue de Paris, au pastel, prise de Ville-d'Avray, effet de soir après disparition du soleil couché, est assez juste d'impression et d'une mélancolie assez douce.

La mort prématurée, surtout quand elle frappe un jeune artiste en sa prime fleur, n'explique que trop bien l'enthousiasme attendri dont sont salués ses derniers ouvrages. Le malheureux paiera plus tard d'un peu de réaction ce généreux mouvement un peu outré, et c'est ce qui advient déjà à Regnault et à Bastien-Lepage, tous deux de nature bien précieusement douée; l'un fut un fougueux, l'autre un subtil, et il ne serait pas juste que la réaction procédât trop vite. H. Regnault se défend très bien ici par de très bons portraits de la famille Duparc, qui rappellent le faire des crayons de Chasseriau ; — Bastien-Lepage par son très joli dessin de jeunes filles, les compagnes d'Enfant-de-Marie de celle qu'elles conduisent au cimetière ; le sentiment est fort juste et point banal dans l'expression du recueillement sincère.

Il mourut bien trop tôt, lui aussi, le pauvre Butin, le peintre des pêcheurs de nos côtes normandes, et l'on a bien fait de rappeler ici son nom par quelques-unes de ses études consciencieuses et fermes, par cette tête de pêcheur, souvenir de Villerville, offerte par lui à son ami Duez, par ce « borgne », rôdeur d'affreuse mine, offert, par lui encore, à son ami Roger Jourdain.

Quand favorisée par les littérateurs nouveaux, par Baudelaire, Champfleury, Duranty, etc., sonna l'heure des artistes indépendants, alors apparurent presque en même temps, et l'un poussant l'autre, Courbet, Bracquemond, Fantin-Latour, Manet, Ribot.

M. Ant. Proust a prêté un portrait du « philosophe » Trapadoux, par Courbet, crayon noir et fusain, d'un modelé vigoureux. La tête, à la fois gouailleuse et macabre, sent bien son bohème de 1847, hanteur de brasseries, et rappelle l'autre croquis qu'en a crayonné Monselet en sa *Lorgnette littéraire* : « Marc Trapadoux. Son *Histoire de Saint-Jean de Dieu* a eu plusieurs éditions. Etrange garçon, gigantesque, crépu ; il a traversé la bohème des peintres et des littérateurs du café Momus, où on l'avait surnommé le *Géant vert*. Il était très méfiant et lorsqu'on lui demandait : comment vous portez-vous ? il répondait en vous regardant de travers : cela dépend. On ne le rencontre plus aujourd'hui qu'aux enterrements célèbres. » — Autre Courbet : deux têtes de demoiselles des bords de la Seine endormies, d'une pâte vraiment chaude et palpitante, mais sentant la grosse chair de fille. — M. Proust a prêté de même une aquarelle de Manet, la répétition de l'un de ses premiers tableaux et qui lui fit honneur : l'Espagnol assis jouant de la guitare. La peinture de Manet avait alors une qualité charmante, la fraîcheur de ton, qu'elle a un peu perdue depuis lors, et devant laquelle le sévère jury du temps salua, sans trop de grimace, un neveu bien venu de Goya. Le neveu toutefois n'avait pas l'esprit de son oncle. Courbet et lui étaient deux vrais peintres, chacun avec son don particulier ; leurs procédés ont servi grandement à une certaine évolution de l'école ; mais hélas ! leurs œuvres ont quelque peu vieilli faute d'une certaine éducation première ; en art, l'audace, même la tranquille foi juvénile, ne pare pas à tout. Il y avait pourtant quelque chose en ce Manet : voyez ses deux têtes hachées à tort et à travers de coups de pastel, traduisant avec un aplomb vraiment curieux, si libre et si juste, ces deux mines glabres et décolorées et qui font du plus jeune des personnages une sorte d'Hamlet bourgeois plein de lymphe à la fois et d'une étrange réalité. — Dans les influences qui avaient, l'une après l'autre, agi sur l'École française, le tour de l'Espagne était venu : Velasquez avait pris Manet et Carolus Duran ; Ribera s'était emparé de Ribot, et sa forte palette, modelant si énergiquement la chair humaine, a séduit bien des vrais peintres. Les deux morceaux que je vois ici ne rappellent cependant, ni l'un ni l'autre, son modèle l'Espagnolet : le portrait de lui-même coiffé de son béret, et regardant de côté avec son pince-nez, que Ribot a offert à M. Hustin, est une étude fort lumineuse, qui ferait plutôt souvenir du Vénitien Piazzetta. Les trois têtes d'enfants, prêtées par M. J. Dolent, chairs blanches se détachant sur noir, cherchent de préférence le caractère d'un groupe de Velas-

quez. — Quant à Fantin-Latour, l'on comprend que son instinct d'art, doux, harmonieux et distingué, constamment tourné vers les choses poétiques, et son faire à la fois tranquille, compliqué et voilé, lui aient valu, dès le principe, toutes les sympathies des lettrés; ils retrouvaient en lui un Laemlein plus fort, mieux doué, et digne d'être choyé par les rêveurs germanisants. Je me souvenais de son *Hommage a Berlioz*, mais j'avais oublié son *Or du Rhin*, fantaisie imaginative qui n'a pas seulement la grâce et la poésie d'invention, mais aussi une singulière et difficile harmonie de peinture.

Bracquemond fut, avec Hédouin, le restaurateur, plus aventureux qu'Hédouin, de l'eau-forte en notre pays, mais ils eurent le bon esprit de conserver, à côté de leur pointe, celui-ci le pinceau du peintre, celui-là le crayon du dessinateur, dont avec sa patience et sa sûreté de graveur, Bracquemond a tiré des portraits d'un caractère souvent extraordinaire. J'en ai vu de plus heureux, selon mon goût, que le portrait de docteur de Montègre, daté de 1860; c'est à coup sûr, étudié dans la manière d'Holbein, avec un soin extrême, une vraie profondeur d'attention, mais l'œuvre en son ensemble est un peu froide et la pâleur de la tête va jusqu'au cadavérique. Je lui préfère de beaucoup la bonhomie naïve, l'exécution aussi serrée mais moins apprêtée de la grand'mère lisant la Bible avec ses enfants.

Les artistes de quelque valeur ne savent plus aujourd'hui, dans le triste état d'usure de tous les procédés anciens, à quelle pratique se vouer pour réintéresser le public, — soit à l'expression d'un sentiment grandiose et mélancolique, tel que celui qui émanait jadis de la plume des grands florentins ; ceci est l'effort de Mme Cazin dans ses belles études d'un caractère si haut et si fier, auxquelles je ne reproche que l'uniformité de leur tapotage effacé qui leur donne trop l'impression d'un rêve; mais le rêve n'est-ce pas là le propre de toute œuvre poétique? — soit à une révélation nouvelle de la nature, découverte en des aspects et sous des soleils jusqu'alors inaperçus; ceci a été le but poursuivi par les impressionnistes. Je ne veux point nier qu'ils n'aient introduit dans notre peinture un élément nouveau, de quelque nom qu'on l'appelle. Même j'avouerai que ce petit paysage au pastel de Raffaelli, l'*Anesse avec son ânon*, sans posséder le charme foncier d'un Corot, me régale les yeux d'une certaine fraîcheur de ton, qui ne m'est nullement désagréable.

Bien mieux, cet autre pastel, prêté par M. A. Proust, ce coin de scène de l'Opéra, par Degas, me donne l'illusion de la lumière même de théâtre, la lumière dorée et rosée, jaillissant des maillots des



LE PONT SAINT-ANGE A ROME

danseuses, et des rouges étoffes des loges et des toilettes, et des robes de gaze secouant leurs blancs flocons, ce qu'il y a de plus délicieux à l'œil dans les fleurs de pêchers et de pommiers. Mais, prenez-y garde, au point de raffinement enivré de lui-même où nous voilà arrivés, sans rien qui nous laisse entrevoir un réveil sérieux de l'ancien tempérament solide de la France, prenez-y garde, l'extrême délicatesse c'est le contraire de la santé, c'est le dernier efféminement de l'art, c'est l'amincissement de toute force nécessaire à la vie, c'est l'anémie, c'est la mort.

Les Parisiens, en visitant cette Exposition, auront certainement observé que beaucoup de ses dessins n'étaient point nouveaux pour eux, et qu'en plus d'une autre rencontre, les meilleurs avaient déjà passé et repassé sous leurs yeux. Qui s'en étonnerait? et, mieux, qui s'en plaindrait? Toutes les Expositions partielles, motivées par les œuvres de charité ou par les honneurs dus à un grand artiste au lendemain de sa mort, et qui se sont multipliées chaque hiver depuis vingt ans, avaient fait sortir des cabinets d'amateurs ou des ateliers d'artistes la fine fleur de nos peintures et de nos dessins modernes. Ces cabinets, ces ateliers sont la doublure du Louvre, la doublure, hélas! intermittente, et trop souvent interdite au public. J'avoue que, pour moi, c'est toujours fête nouvelle de revoir de loin en loin, comme des amis disparus par un lointain voyage, ces morceaux favoris et d'une jouissance trop rare. Non, je ne me rassasierai jamais du régal de flairer et de reflairer encore, sous quelque prétexte que ce soit, le parfum de certains dessins de Prud'hon, d'Ingres, de Géricault, de Rousseau et de Millet. Et de quel droit aujourd'hui, au nom de notre propre satiété, en aurions-nous privé le monde entier s'empressant au Champ de Mars? Ces merveilles n'appartiennent-elles pas, à meilleur titre encore que de moins connues, puisqu'elles ont été plus éprouvées par notre admiration à tous, à l'histoire de l'art en notre siècle? Pour quelle autre fête réserverons-nous ces perles les plus fines et contrôlées comme les plus précieuses de notre trésor national? Qu'ils passent et repassent donc, je le répète, devant l'Europe, en beaux bataillons éclatants et pressés et toutes fanfares sonnant, les chefs-d'œuvre de nos dessinateurs, de nos peintres et de nos sculpteurs; qu'ils défilent bien choisis, drus et tête haute, présentant au monde toutes les variétés d'œuvres inspirées qu'a pu fournir en un siècle le génie de nos artistes; qu'ils défilent devant la France enorgueillie; qu'ils défilent hardiment et chacun

agitant sa bannière, dans cette revue du Champ de Mars, comme sur la lithographie fameuse qui a popularisé le nom de Raffet :

C'est là la grande revue
Qu'aux Champs-Élysées
A l'heure de minuit
Tient César décédé.

Il ne s'agira plus de ce César que réveillait l'artiste, de celui qu'au temps de ma jeunesse on appelait « l'homme du siècle »; non, le tout-puissant devant qui, jusqu'à la fin des centenaires, devront désormais tourbillonner les revues fantastiques de l'imagination et de l'industrie universelles, ce sera vous et moi, ce sera tout être humain; et le tambour qui, comme en l'estampe de Raffet, battra la charge au premier plan, ce sera cet art français, celui que nous adorons, et qui entraînera derrière lui cette génération héroïque et tumultueuse de peintres et de sculpteurs dont nous aurons été si fiers de suivre religieusement les traces.

PH. DE CHENNEVIÈRES.



EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1889

LA SCULPTURE

(DEUXIÈME ARTICLE [1].)

III.



Le premier nom qu'on ait inscrit sur le livre d'or de la sculpture française du siècle est celui de Jean-Baptiste Houdon; il nous appartient en effet, puisqu'il a vécu jusqu'en 1828; mais l'époque antérieure, le règne de Louis XVI, pourrait le revendiquer à bon droit; en 1789, Houdon avait fait presque tous ses chefs-d'œuvre; il avait 48 ans, il aurait pu mourir; le membre de l'Institut ne devait rien ajouter à la gloire de l'académicien royal. Si même on avait consenti à s'enfermer dans les limites d'une chronologie rigoureuse, il aurait fallu exclure la plupart des œuvres que nous voyons figurer à l'Exposition rétrospective.

La *Diane* dont on a exposé un moulage porte bien sur le socle, plus moderne que la statue, l'inscription : « Houdon F. 1790 », mais l'œuvre n'en est pas moins antérieure à cette date. Dès 1782 elle était fondue; le 12 octobre de cette année, Houdon écrivait à M. le directeur général des arts pour « le prier de vouloir bien prendre la peine de venir voir une *Diane* de sa composition qu'il vient de couler en bronze » (Arch. Nat. O' 1213). Il en fondit plus tard, mais avant 1789,

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. II, p. 57.

un autre exemplaire. C'est peut-être de celui-là qu'il s'agit dans cette note du mois de janvier 1784? (Arch. Nat. O' 1215) : « M. Houdon informe monsieur le directeur général que le samedi 24 janvier il doit couler une statue en bronze, afin qu'il en soit témoin, si son temps le lui permet. » Quant au modèle, dès 1777 il était visible dans l'atelier du maître et déjà populaire, car Grimm en parle dans une de ses lettres et cite des vers de Rulhière en son honneur, parmi lesquels ceux-ci :

On aurait dans Éphèse admiré ton ouvrage,
Rival de Phidias, ingénieux Houdon,
A moins que les dévots, en voyant ton image,
N'eussent craint le sort d'Actéon [1].

Au Salon de cette même année, il en avait exposé le buste seulement (la tête est un portrait), et il s'occupait depuis longtemps d'étudier le nu féminin, en vue de cette œuvre tendrement caressée. En 1775, il envoyait au Salon une *Femme sortant du bain* (plâtre); — c'est sans doute le *Modèle de naïade* que l'on voyait dans son atelier en 1778 en même temps que la *Diane chasseresse* et que le *Molière* dont la presse ne tarda pas à s'occuper.

Le 10 mars, Houdon avait fait insérer dans le *Journal de Paris* un avis, informant le public qu' « obligé de faire enlever incessamment tous les ouvrages qui sont dans son atelier de la Bibliothèque du roi, il croit devoir en prévenir les amateurs, ceux entre autres qu'il avait invités à voir le buste de Molière, dont il vient de terminer le modèle ». — Les amateurs s'empressèrent et l'un d'eux publiait, le 14 avril suivant, dans le même *Journal de Paris*, une lettre enthousiaste où il s'extasiait en beau style sur ce buste plein de vie et de caractère. On y reconnaît le coup d'œil perçant, le génie observateur du philosophe; c'est ainsi que devait être le père de la Comédie et en le voyant, chacun dit : « Voilà Molière! [2] »

1. Cette citation a déjà été faite par MM. Anatole de Montaiglon et Georges Duplessis. Voir la remarquable étude qu'ils ont publiée dans la *Revue universelle des arts*, t. Ier. C'est un travail à peu près définitif, où leurs successeurs ne trouveront pas grand'chose à ajouter.

2. Rappelons cependant par curiosité le jugement, — peu désintéressé d'ailleurs, — de Caffieri : « Molière était plein de feu et d'imagination ; votre sculpteur le représente comme un homme stupide, sans aucune passion dans la physionomie. Cette tête qui est plus grande que nature n'a aucun mouvement qui puisse donner la vie... Le tout est poli et bien propre ; c'est ce qui enchante les ignorants, qui sont en grand nombre. » — Oh ! les jugements des artistes sur leurs confrères! — Caffieri, grand mécontent et intrigant — et qui pourrait se plaindre de n'être

Mais la « superbe figure » de *Diane*, surtout, avait excité l'admiration des visiteurs. « Je ne peux vous peindre l'effet qu'elle produit; élégance, légèreté, noblesse, elle a tout. Posée sur la seule pointe d'un de ses pieds, l'autre suspendu en l'air, on la voit courir; il faut que l'œil se hâte de la suivre, dans l'instant elle aura disparu... C'est là, c'est là vraiment Diane la déesse; elle remplit parfaitement l'idée que les poètes en ont donnée. Ce ne sont point seulement les formes vraies d'une belle femme. C'est cette perfection dans la beauté, au-dessus de la nature, même choisie, cette pureté des formes qui annonce un être céleste. Enfin légère, noble, svelte, imposante, on dirait la sœur d'Apollon, ce divin *Apollon* du Vatican la seule figure de la terre qui nous donne l'idée d'un dieu! Que j'ai de regrets, Messieurs, que cette belle figure n'ait pas pu être placée au Salon [1]. »

Houdon, à qui il était bien permis d'avoir un peu d'orgueil, mais qui y mêlait aussi une petite dose de vanité et qui s'entendait assez bien, à l'occasion, à occuper l'opinion publique de ses œuvres sinon de sa personne, fut agacé sans doute par cette littérature et il répondit le 16 avril à son admirateur une lettre curieuse. Après de grands remerciements pour tout ce qu'on lui dit de flatteur, il ajoute :

pas représenté au Champ de Mars, — harcelait la direction des *Beaux-Arts* de réclamations, de récriminations et de demandes. J'ai trouvé une note du 14 mars 1790, où il est question d'une « sollicitation de M. Caffieri, de l'Académie, qui court depuis longtemps après l'avantage d'être ennobli et qui vient de le réitérer sous la protection de M. le duc de Nivernais. » Il prenait bien son temps!... C'est le mot de M. Poirier : « Pair de France... en 48! » Il m'est impossible de vérifier, au moment où j'écris ceci, si ce petit fait a échappé à l'enquête, si pénétrante et si complète, de M. Guiffrey, l'historien des Caffieri.

1. On avait hésité à l'y envoyer à cause de sa nudité. Sous Louis XVI, on était vertueux et même prude. Il y avait eu des intructions de d'Angivillers à ce sujet, et l'on rencontre dans les Archives, plusieurs notes de Pierre au Directeur général, à propos d'incidents provoqués par des statues plus ou moins déshabillées, celle-ci par exemple du 9 août 1785 : « Demain on examinera les ouvrages qui seront admis au Salon. On a apporté deux petites figures de M. Houdon, demi-nature; l'une qui est drapée n'est pas merveilleuse; l'autre pourrait bien ne pas passer à cause de son genre de nudité. Une figure toute nue n'est pas si indécente que celles qui sont drapées avec une fausse modestie... Il faut pourtant observer que cette figure est la meilleure des deux, que l'on pourra la nicher dans un angle afin de ne pas exposer une paire de... .. » Le comte d'Angivillers répond simplement qu'il s'en rapporte à l'Académie. Il s'agissait de la *Frileuse*, sans doute. La même année, un autre incident se produisit à propos d'une figure nue de Pajou, et Pierre en en rendant compte, le 16 septembre 1785, écrivait au Directeur général : « Bien des personnes pensent qu'il faudrait sévir contre la *Bacchante* de M. Lebrun et le *Bacchus* de M. Boizot. Comme le public se tait, le plus sage est de l'imiter. »

« ... Cependant, je prendrai la liberté de vous écrire qu'en faisant la figure de Molière, je n'ai pas eu d'autre but..., que de faire en effet le portrait de Molière. Si chacun l'a reconnu, cela est très flatteur pour moi et prouve que j'ai bien copié les modèles que j'avais sous les yeux. Mais je n'ai pas eu l'intention de faire le portrait du *Père de la Comédie* dont vous dites que cette figure porte le caractère...... Si tout le monde le trouve ressemblant, si les artistes le trouvent bien sculpté, j'en suis très glorieux. Mais, si dans ses yeux, dans son air, on découvre que c'est lui qui a fait *Tartufe*, le *Misanthrope* et les *Femmes savantes*, je vous assure que je ne m'en doutais pas. Les louanges sur la ressemblance et le travail, je les reçois ; les louanges sur les intentions que vous me prêtez, je ne le peux réellement pas. »

Ceci pourrait s'intituler « du malentendu entre les artistes-praticiens et gens de lettres ». Là où les uns voient des formes, des lignes et du modelé, les autres mettent des sentiments et brodent des variations littéraires... Que dirait Vinci s'il pouvait lire tout ce qu'on a écrit sur le sourire de la Joconde? Il n'en reste pas moins pourtant que tout se tient, que dans le pli d'une lèvre et la nuance d'un regard un infini de sentiment peut être suggéré, qu'il suffit de déplacer de deux millimètres la ligne d'un contour pour modifier entièrement l'expression morale d'une figure et faire naître ou abolir la vie et la beauté.

Houdon était par excellence « un sculpteur » et un portraitiste, c'est-à-dire qu'il était doué d'un œil merveilleusement apte à voir, à analyser et à retenir le jeu des lignes et des formes, qui se posait sur la réalité comme un moule vivant, — et d'une main, façonnée, assouplie, fortifiée par l'éducation, cela va de soi, mais naturellement habile à manier l'outil et à travailler le marbre. Tous ceux qui ont signé des statues n'ont pas eu, tant s'en faut, ce don-là, et partout où le maître lui-même est intervenu, capable de se passer du secours du praticien, l'œuvre arrive à ce degré impérieux d'évidence et de vie qui frappe chez Houdon. — Une fois qu'il avait fait passer avec le plus de fidélité et de force possible ce qu'il avait vu dans ce qu'il avait fait, sa tâche était finie et son esprit content. Il pouvait, en effet, ne pas s'inquiéter des ressemblances *morales*, des dessous psychologiques ; ce n'était pas là son affaire, et il eût pu écrire sur « l'âme » de Molière, de Diderot ou de Franklin, de Voltaire et de Rousseau, les plus belles phrases du monde — et ne laisser d'eux que de plates et de froides effigies. Il est même probable que c'est là ce qui

serait arrivé, s'il avait pensé aux deux opérations à la fois. — C'est dans son œil et dans sa main qu'était toute sa philosophie.



BACCHANTE, PAR CLODION.

(Musée du Louvre. — Exposition universelle de 1889.)

Quels documents avait-il eus pour son Molière? Il serait intéressant de le savoir. A l'en croire, il faudrait attacher à cet admirable buste une valeur iconographique certaine. On y sent davantage pour-

tant une interprétation qu'un portrait, et qu'il l'ait voulu ou non, c'est bien « le Contemplateur », comme l'appelaient ses amis, sinon le père de la Comédie, dont il a fait revivre l'image dans ce marbre.

Quant à la *Diane*, Houdon n'acceptait pas non plus tous les éloges que son critique voulait en faire. « Quoique ce soit, écrivait-il, l'ouvrage qui m'ait donné le plus de peine, je ne saurais être de votre avis sur le parallèle que vous en faites. Puisque vous connaissez l'*Apollon* du Vatican et que, selon les apparences, vous êtes un amateur de sculpture, vous conviendrez que mon morceau n'en approche pas! Ce que je dis n'est pas par modestie, mais j'ai, à très peu de chose près, trouvé cette figure parfaite et vous savez que dans les arts, ce qu'on appelle parfait, est simplement ce qui approche de la perfection. Ma *Diane* n'est pas dans ce cas, je le sens, quoique les artistes, mes confrères, m'en aient beaucoup loué... » Certes jamais compliments ne furent plus mérités. On peut, si l'on veut, et en se plaçant à un point de vue purement académique, discuter le caractère de la tête qui sentirait trop le portrait; mais tout le monde tombe d'accord que pour la grâce élégante et légère de la silhouette, la précision fine et forte, l'aisance et la simplicité de l'exécution, la justesse absolue du mouvement, le rythme vivant dont la statue tout entière est comme pénétrée, — c'est un morceau parfait — qui ravit à la fois, étonne et rassure l'œil.

Et c'est si bien un bronze! Quand il exécuta la *Diane* en marbre de Saint-Pétersbourg, il dut prêter à la svelte et fragile chasseresse un indispensable appui. Elle fut alors « censée traverser un marais » et un roseau s'offrit fort à point pour lui servir de tuteur. Mais, ici, la matière lui permettait de réaliser complètement son rêve. Plus de carquois! plus de roseaux, plus d'entrave; rien n'arrête l'essor de la silhouette presque aérienne, rien n'alourdit l'harmonieux élan de la démarche.

Houdon lui-même la fondit. On a vu par les notes d'archives, que j'ai citées tout à l'heure, qu'il conviait à ses opérations — que lui seul sans doute, parmi les sculpteurs du temps, était capable de mener à bien, — le directeur général lui-même; c'était montrer l'importance qu'il y attachait à bon droit. « Je puis dire, écrivait-il (20 vendémiaire an III) au citoyen Bachelier, que je ne me suis véritablement livré qu'à deux études qui ont rempli ma vie entière et auxquelles j'ai consacré tout ce que j'ai gagné et que j'aurais rendues plus utiles à ma patrie, si j'eusse été secondé ou si j'eusse eu de la fortune, l'anatomie et l'art de fondre. » — Statuaire et fondeur, voilà les deux titres qu'il revendi-

quait, unissant en tout, comme les vieux maîtres dont l'aristocratie académique devait de plus en plus réduire le nombre au plus grand dommage de l'art vivant, une connaissance pratique, une science technique complète de tout ce qui concernait son état[1].

L'*Apollon*, conçu dans les mêmes donnés que la *Diane* porte sur le socle cette inscription : « Houdon. F. 1790, pour Girardot de Marigny, négociant à Paris. » C'est chez ce même Girardot de Marigny qu'en 1783 la *Diane* avait été exposée, rue Vivienne. L'œuvre est également charmante, avec peut-être un souvenir plus direct de l'antique. — On a vu avec quel respect Houdon en parlait et l'on est étonné que les néo-classiques de la Restauration ne lui en aient pas tenu plus de compte. Quatremère de Quincy, qui lui rend d'ailleurs pleine justice, et qui, — en marquant bien entendu l'inégalité des talents, — compare son influence à celle de Vien, ajoute : « Sans doute le style antique ne se montrait pas chez lui dans son imposante sévérité; il savait bien pourtant ce qu'il y faut admirer, mais il savait aussi qu'en s'attachant à le reproduire avec trop de fidélité, il aurait été, à cette époque de corruption, frappé de ridicule par la plupart des artistes et par leurs admirateurs qui affichaient le plus profond dédain pour les chefs-d'œuvre de l'antiquité. » Cette explication pourrait être contestée!... Il serait plus juste de dire que cette « époque de corruption » fut un des beaux moments de la sculpture française; — qu'elle eut alors, sans rien perdre de sa grâce native et de sa spontanéité, plus de mesure et de tenue qu'à l'époque immédiatement antérieure et autant de science qu'elle en posséda jamais. — L'heure allait sonner, où sous prétexte d'antique, de style et de sublime, on allait jeter sur ses épaules un manteau glacé, soumettre au régime d'une orthopédie spéciale la verdissante fille, et la faire passer sous la férule des sergents instructeurs du premier Empire et des professeurs de maintien de la Restauration.

1. Dans cette lettre importante (citée par MM. Legrelle et Délerot) Houdon dit qu'il fondit deux statues de *Diane* et une *Frileuse*, — et il semble ressortir des termes de la lettre que ces travaux seraient antérieurs à 1787. La fonte de l'*Apollon* remonterait à cette même année 1787. « Depuis la Révolution, ajoute-t-il, n'ayant plus d'ouvrage, — presque tous mes ouvrages étaient faits et payés par l'étranger, — voulant soutenir mon atelier et empêcher des ouvriers précieux de porter leurs talents à l'étranger, je pris sur le fonds d'une fortune modique de quoi continuer des travaux de ce genre, je fondis des bustes de grands hommes : Molière, Buffon, Voltaire, Rousseau... Quoique père de famille, je fondis mon *Ecorché* en 1792... » MM. Legrelle et Délerot ont eu connaissance de lettres importantes d'Houdon, dont ils n'ont cité que des fragments sans indication d'origine. Il serait bien précieux de pouvoir en retrouver la trace.

Houdon traversa cette époque; ce fut celle de sa production ralentie et déclinante. Il ne devait plus retrouver la verve étincelante, la précision décisive, la prestesse merveilleuse de main qui font de son *Voltaire* et de quelques-uns de ses bustes comme des foyers de vie, — et dont l'admirable terre-cuite de Franklin (1788), exposée au Champ de Mars, peut offrir un exemple. Les répliques de ces bustes, comme de ceux de Voltaire, de Buffon, de Diderot et de Rousseau sont nombreuses; pendant la Révolution, il en tira profit en mettant dans le commerce un grand nombre d'épreuves estampées. M. Courajod a trouvé cet avis dans un document contemporain[1] : « Le citoyen Houdon possède ceux de Voltaire, Buffon et Franklin. Il les vend 72 francs chacun, si l'on ne prend que les têtes, et 96 francs, si on les veut avec les épaules. » Toutes les épreuves n'ont pas, il s'en faut de beaucoup, la même valeur. Mais celle qui figure à l'Exposition a l'éloquence persuasive d'un original de premier ordre et conserve l'empreinte encore chaude de la main même du maître. — Le charmant buste de petite fille signé et daté de 1791, celui de Pajou, celui de La Fayette (1790), celui de Napoléon fait à Saint-Cloud en 1806 et qui porte la mention « d'après nature » (plus froid d'ailleurs, comme si le sculpteur, vieilli, avait été intimidé devant ce terrible modèle), le représentent dignement dans cette seconde moitié de sa carrière. Enfin, un tableau de Boilly nous le montre dans son atelier. Sur une étagère contre le mur autour de la pièce, est rangée la série de ses bustes : son œuvre presque entier est là, comme une glorification. Lui, grisonnant, mais encore vert, debout devant la selle, corrige, en présence du modèle qui pose au premier plan, la maquette d'un élève; d'un coup de pouce, il met un accent au modelé de l'avant-bras, et une fois de plus sans doute, il lui répète ce mot qu'il avait sans cesse à la bouche et qui était à peu près toute son esthétique, sinon tout son génie et toute sa science : « Copiez, copiez toujours, et *surtout copiez juste!* »

IV.

Pas plus que Houdon, Pajou et Clodion, justement conviés à cette revue rétrospective, ne sauraient être englobés dans les rangs des

1. Voy. *Alexandre Lenoir, son journal et le Musée des monuments français*, t. III, p. 376. — Paris, 1887, in-8°.

sculpteurs de la Révolution et de l'Empire; ils sont morts, l'un en 1809, l'autre en 1814, — mais par leur âge comme par leur style, ils



PSYCHÉ, PAR PAJOU.

(Musée du Louvre. — Exposition universelle de 1889.)

appartiennent plus que lui encore au XVIIIe siècle. Clodion, qui restera l'homme des petites bacchanales, fringantes et enrubannées, le décorateur exquis des boudoirs, et dont on voit au Champ de Mars deux

bas-reliefs en cire avec la *Bacchante* du Louvre (moulage) qui est une statuette un peu trop grande et qui gagnerait à être réduite et allégée, — Clodion essaya de hausser son style et montrer qu'il était capable de faire grand. Il exposait en l'an IX, une *Scène du déluge,* dont la description occupe plusieurs lignes du livret. On y voyait « un père au désespoir; qui a cru son fils mort, qui s'aperçoit qu'il vit encore, le saisit dans ses bras, l'emporte au plus haut d'une montagne; — une femme, qui après avoir lutté longtemps contre les flots, est parvenue à gagner la hauteur et à y déposer son enfant, mais est enfin prise par la violence de la mer... ». On reconnaît à cette agitation l'homme du XVIIIe siècle. On sera plus tranquille dans les bas-reliefs que Lemot, Ramey et Moitte sculpteront quelques années plus tard pour les frontons du Louvre. Mais où le bon Clodion se mit surtout au diapason du temps, c'est quand il fit pour le Sénat conservateur son *Caton* (Salon de l'an XII). Il n'eut qu'un succès médiocre: on trouva qu'il manquait de conviction et que l'idée de lui mettre à la main un livre broché était peu conforme à la grandeur de l'antique. La même année Houdon exposait un *Cicéron* (les critiques du temps lui trouvèrent « la tête d'un avocat plaidant pour un mur mitoyen »), Chaudet un *Cincinnatus,* Delaistre un *Phocion,* Lemot un *Léonidas,* Bridan un *Camille,* Foucon un *Lycurgue,* Ramey un *Scipion,* Pajou un *Démosthène.* — On voit tout de suite « le milieu »...

Ah! c'est beaucoup nous dire en peu de mots!

Pajou, dont les bustes sont dignes d'être placés tout près de ceux de Houdon, est représenté au Champ de Mars, par le moulage de la *Psyché* du Louvre : « Psyché perdit l'Amour en voulant le connaître! » signée sur le socle : PAJOU SCULP. et CITOYEN DE PARIS, 1790. — Il est intéressant de le comparer à la *Bacchante* de 1774, — et de chercher en quoi le *citoyen de Paris* de 1790 diffère du *sculpteur du Roy et professeur de son Académie de peinture et de sculpture* qui, en 1773. sculptait le buste de Mme du Barry. — Il est certain que de l'une à l'autre, on peut, dans la tenue générale de l'œuvre, sentir l'influence des idées nouvelles. Cette Psyché, que l'on ferait d'ailleurs malaisément passer pour un antique, est un charmant morceau et qui date; les raies de cœur, les oves et les palmes qui décorent le tabouret sur lequel elle est assise, les flèches et les carquois brodés sur son coussin, les boucles flottantes de sa coiffure qui semble attendre un bonnet aux couleurs nationales et un ruban « aux ordres réunis »,

la souplesse opulente de sa gorge dont elle a dû enlever sans doute, avant de se poignarder, le grand fichu de gaze soufflée, — la nuance même de sa douleur, — tout est délicieusement dans le style, le goût et les idées du temps. Elle a lu Rousseau avant de s'enfoncer un poignard dans le sein, — ce joli sein tout gonflé de vie, — elle a écrit quelques lettres éloquentes et sensibles... Elle fait bien de se tuer, après tout; on la guillotinerait peut-être dans quelques années comme Mme Roland, à qui elle ressemble...

Le grave Lebreton, qui a lu à l'Institut impérial tant de notices sur les sculpteurs de la seconde moitié du XVIIIe siècle et qui a un peu arbitrairement excepté de l'anathème général, où il avait le devoir de confondre tous les artistes des « époques de corruption », ceux qu'il avait personnellement connus, a voulu faire honneur à Pajou de la réforme artistique : « Lemoyne et même Pigalle avaient perdu l'art; Pajou fut le premier qui traça une meilleure route et qui commença à le relever! » Il lui reproche pourtant de n'avoir pas « aimé l'antique autant que ceux qui le regardent comme la première base de l'art ».

Pajou, en effet, revient à la nature plus qu'à l'antique, tel surtout que l'entendaient Lebreton et ses amis : il fut avant tout un portraitiste de premier ordre et il légua un peu de son esprit à son élève Roland, qui fit de lui un excellent buste et dont on peut voir à l'Exposition rétrospective une bonne statue de *Tronchet*, datée de 1812, la même année que l'*Homère*, qui est lui tout à fait et vigoureusement dans la doctrine nouvelle.

On peut en constater l'influence bien plus sensible que dans la *Psyché* de Pajou, dans la *Nymphe* de Julien. Il était, lui, tout acquis à la réforme classique et bien que, par sa naissance, il fût, à un an près, le contemporain de Pajou et de six ans l'aîné de Houdon, bien qu'il soit mort le premier des trois en 1804, il vient après eux dans la chronologie des styles; il est la première recrue franche de ce qui va devenir l'École du premier Empire, et qu'il n'eut pas le temps de voir. Il s'était mis tard aux études artistiques; il avait 34 ans quand, en 1765, il obtint un premier prix sur ce sujet : *Sabinus offrant son char aux Vestales obligées de fuir les Gaulois vainqueurs de Rome*. A Rome, où il était arrivé dans les derniers jours de 1768 (lettre de Natoire du 2 janvier 1769), il avait copié l'*Apollon du Belvédère* et le *Gladiateur combattant;* Coustou, à son retour, l'avait employé à Paris aux travaux publics du mausolée du *Dauphin*, et en 1778, après un premier échec, il était agréé à l'Académie où il présentait, comme

morceau de réception, un *Guerrier mourant*, qui se souvient du *Gladiateur* qu'il avait copié quelques années plus tôt.

Sa statue de *La Fontaine* ayant beaucoup réussi, on lui accordait, en 1785, une commande pour la laiterie du château de Rambouillet. J'ai trouvé aux Archives (O',1913) une lettre du 29 novembre 1785, écrite de Lyon[1], où il « s'est retiré pour sa santé, » et dans laquelle il remercie le Directeur général des « ouvrages qui lui sont destinés pour Rambouillet ». C'est un de ces ouvrages, exposé au Salon de 1791, dont le moulage figure à l'Exposition rétrospective (les deux autres étaient deux bas-reliefs : la *Chèvre d'Amalthée* et *Apollon chez Admète*). Elle devait être placée à Rambouillet au centre d'une sorte de rotonde, construite en grès au milieu d'un bassin. « Elle était censée vouloir se baigner, ce qu'indiquait l'action de son pied qui s'approchait de l'eau, » tandis que sa chèvre, de l'autre côté, venait y boire. C'est un fort agréable morceau, et qui, malgré tout ce que l'artiste a voulu y mettre et tout ce qu'on y sent de style, reste bien encore du XVIIIe siècle. La figure de la jeune fille surtout, avec sa jolie expression pouponne et bêlante, ses petites boucles tombantes et frisées comme une toison, est bien de 1791 ; le corps, gracieux d'ailleurs et joli, fait avec des souvenirs de Nymphes antiques, montre un homme en garde contre la séduction malsaine des morbidesses, des mollesses fondantes, des contours et des grâces chiffonnées, désormais condamnées.

V

La période révolutionnaire proprement dite n'est pas représentée au palais des Beaux-Arts, — sinon par un moulage du buste de Marceau par J.-Edme Dumont (dont on a aussi fait mouler le *Sapeur* qui monte la garde sur l'attique de l'arc de triomphe du Carrousel), — et à vrai dire, il était assez difficile de l'y faire figurer. La plupart des statues vraiment *révolutionnaires* ont été des œuvres de circonstance faites le plus souvent en plâtre et qui n'ont pas survécu aux événements qui les ont inspirées. Il eût été curieux, assurément, de voir la reproduction d'une de ces statues symboliques du *Peuple*, tenant d'une main les figures de la Liberté et de l'Égalité, « s'appuyant de l'autre sur sa massue, et portant écrits sur son front, *lumière ;* sur sa

1. C'est à Lyon qu'il avait pris ses premières leçons dans l'atelier des Perrache.

poitrine, *nature;* sur ses bras, *force;* sur ses mains, *travail* ». Mais à parcourir les procès-verbaux de la Société républicaine des arts, on



LA NYMPHE A LA CHÈVRE, PAR JULIEN.

(Musée du Louvre. — Exposition universelle de 1889.)

devine sans peine ce que put être l'art inspiré par les déclamations tour à tour stupides ou féroces des cuistres qui y faisaient la loi. Il y avait sans doute beaucoup de braves gens dans le nombre dont le clas-

sicisme s'exaspérait jusqu'à l'enthousiasme le plus exalté et le plus intransigeant, sous l'entraînement de la rhétorique nouvelle (Espercieux, par exemple, propose de proscrire tous les tableaux flamands comme ridiculisant l'espèce humaine — et d'interdire tout sujet qui ne serait pas patriotique). Mais il ne sortit rien de toutes ces déclamations, sinon des mots et des ruines. — Le travail de renouvellement que la tragédie contemporaine et les profonds bouleversements du sol national devaient amener dans les esprits, dans les cœurs et par suite dans l'art, ce n'est que plus tard qu'il devint sensible dans les œuvres d'art — et ce fut le romantisme, c'est-à-dire une réaction violente contre le classicisme. Quand, en l'an VII, on décerne le prix des salons précédents, le jury où figuraient Vien, David, Gérard, Bienaimé, Meynier, Vernet, Vincent, Naijeon, Fragonard père, Barthélemy, etc..., etc..., et comme suppléants : Moitte, Ramey, Lebrun, Julien, Auger (il est à remarquer qu'Houdon n'en fit pas partie), décerna pour la sculpture les médailles à Chaudet (*Cyparisse*), Espercieux (la *Liberté*), Blaise (*Cléopâtre*), Petitot (*Génie de la guerre*), Lorta (la *Paix*), Cartelier (l'*Amitié*).

Onze ans plus tard, quand furent décernés les prix décennaux, ce fut Chaudet qui eut le premier grand prix de première classe de sculpture (*Sujet héroïque*) pour la statue de l'empereur. — On voit assez à qui allait ce prix qui était surtout une flatterie — Julien, mort quelques mois avant, eut une « mention des plus honorables » pour sa statue du *Poussin*, — comme Cartelier pour celle de la *Pudeur*. — Le premier grand prix de première classe, destiné à « l'auteur du meilleur ouvrage de sculpture dont le sujet sera puisé dans les faits mémorables de l'histoire de France », fut décerné à Lemot pour le fronton de la colonnade représentant les *Muses;* les autres récompenses, à Moitte, pour le bas-relief de l'*Histoire*, dans l'intérieur de la cour du Louvre, et à Roland pour la *Victoire et la Paix* du fronton de l'attique.

Nous n'avons ici de Chaudet que son *Amour* (moulage) qui date de 1802. C'est une bonne figure, d'une grâce assez maniérée dans sa froideur, où l'influence de Canova, le grand homme du temps, est plus sensible que celle de Phidias, — mais d'un habile homme, et qui devait faire école. La *Nymphe Salmacis*, de Bosio, comme la *Toilette d'Atalante*, de Pradier, sont de la même famille.

Bosio, ancien membre de la Société républicaine des arts, puis portraitiste favori de la famille impériale, fut par excellence le sculpteur de la Restauration dont il a bien l'élégance un peu futée.

Il fut créé baron, le 29 avril 1828, le jour où l'on découvrit sur le passage du roi qui se rendait des Tuileries au Louvre, pour distribuer les récompenses aux arbitres du Salon de 1827, le quadrige de l'Arc du Carrousel et la figure de la *Restauration*, destinée à remplacer les *Victoires* de Lemot, supprimées en 1815 avec les chevaux de Venise. — Bosio s'inclina fort ému et eut de la peine à trouver quelques paroles de reconnaissance, dit Jal, qui assistait à la scène et déclare en avoir été vivement touché. Il est représenté au Champ de Mars par trois œuvres : l'aristocratique effigie du *Duc d'Enghien* qui figura au Salon de 1817; — la charmante statue, en argent, de *Henri IV* enfant qui est de 1824 et inaugura une série où devaient venir prendre place, au premier rang, le *Louis XIII* de Rude et le *Chanteur florentin* de Paul Dubois; — et la *Nymphe Salmacis* (moulage) qui fut exposée en 1819, et dont la tête doit être un portrait. Le corps est assurément d'un sculpteur qui « sait son affaire ». Moins bon pourtant que celui de l'*Hyacinthe* qui est excellent. Plusieurs élèves sortirent de son atelier, parmi lesquels Dantan, Barye (qui à vrai dire, se forma surtout lui-même), et Duret, statuaire accompli, qui sut rajeunir par un sentiment personnel autant que par une science approfondie, l'interprétation de la forme et qui, dans le *Danseur napolitain*, exposé en 1833, et dont nous voyons au palais des Beaux-Arts une réplique également en bronze (cette statue est par excellence un *bronze*), a résolu avec une rare habileté et beaucoup d'aisance un problème assez compliqué d'équilibre. — Il fut en outre un des premiers à regarder du côté de Florence, en même temps qu'il témoignait par des œuvres telles que le *Chactas au tombeau d'Atala* (Salon de 1836), (qui, pour nous paraître aujourd'hui un peu « sujet de pendule » n'en fut pas moins à son heure une nouveauté et une hardiesse), du désir de rénovation qui depuis plusieurs années travaillait l'école de sculpture française — et dont nous aurons bientôt l'occasion de constater les effets... Nous ne pouvons parler ici que des œuvres exposés au Champ de Mars; mais pour avoir de Duret une idée complète, il faut se rappeler avec la *Phèdre*, où paraît surtout son entente des ajustements, les *Victoires* de la salle des Sept-Cheminées et les cariatides (la *Force civile* et le *Courage militaire*) qui montent la garde à la porte du tombeau de Napoléon Ier.

C'est pour ce tombeau que Pradier, de quelques années l'aîné de Duret et artistiquement surtout plus voisin de Bosio que de lui, fit un de ses meilleurs ouvrages, les *Victoires* adossées aux piliers, autour du catafalque. A l'Exposition, il est représenté par deux

œuvres seulement. La statue de *Louis-Charles d'Orléans, comte de Beaujolais* (1839), est une réplique de la figure tombale qui décore le tombeau du comte, dans l'église Saint-Jean à Malte. C'était un des fils du duc d'Orléans; il mourut en 1808, à Malte, en exil. Pradier l'a représenté sous les traits d'un rêveur élégiaque, à la mode du temps, allongé sur le gazon, au bord d'un ruisseau, levant les yeux au ciel avec une mélancolie de romance, tenant à la main une carte où se lisent les mots de *France*, *Versailles* et *Saint-Cloud*. — La *Toilette d'Atalante* est une de ses dernières œuvres (1850); il y montre, avec son ordinaire facilité, une élégance un peu banale, et la légère pointe de sensualité qui ne fut peut-être pas sans contribuer à l'universalité de ses succès. Nul sculpteur, en effet, ne fut plus populaire... Il dut surtout sa popularité à ce sentiment de la grâce aisément accessible et dont le sourire complaisant n'allait pas sans quelque mollesse, laissant craindre, sinon toujours paraître, la fadeur. Il n'aimait pas Michel-Ange — ses œuvres le laissent trop voir! Il mania le ciseau avec une souplesse, une aisance, un brio, bien rares à son époque; mais il ne surveillait pas assez cette heureuse facilité et, plus d'une fois, elle l'entraîna en pleine convention, assez loin de la nature et de la vie. En somme, la tradition néo-classique, l'art de la Restauration trouvent en lui leur maître; il est « un païen de la décadence »; il « partait tous les matins pour Athènes et arrivait tous les soirs rue Bréda », disait le romantique Préault, qui fit plus de *mots* que d'œuvres et surtout de chefs-d'œuvre, mais dont les mots sont parfois terribles ou charmants... Depuis que Pradier se laissait aller, au fil du succès, à sa veine élégante et voluptueuse, un vent de renouveau avait soufflé sur l'art français; des tentatives inégales, souvent mal équilibrées, mais touchantes, s'étaient produites; de grands artistes originaux, d'abord méconnus, s'étaient levés. C'est de ce mouvement et de ces hommes dont les derniers survivants étaient il y a quelques années encore parmi nous, qu'il nous reste à présent à parler.

VI.

Le romantisme, avec un grand fracas, était entré en scène; de tous côtés, il avait fait irruption dans l'art; peinture, gravure, poésie, il avait tout enlevé ou attaqué, flamberge au vent, avec un bel enthousiasme. Ses étendards truculents, défendus par de jeunes hommes

aux chevelures menaçantes, flottaient fièrement sur un grand nombre de positions conquises, de l'autre côté des barricades... Devant la sculpture, il avait hésité. Elle est, en effet, de tous les arts, celui



LA NYMPHE SALMACIS, PAR BOSIO.

(Musée du Louvre. — Exposition universelle de 1889.)

qui résiste le plus aux surprises : le moins impressionnable ou *impressionniste*, si l'on peut dire. Par ses conditions essentielles, par sa manière d'être, par le caractère de certitude dont elle est revêtue, par la rigueur logique de ses affirmations, la netteté, la précision et la plénitude de ses formes, l'autorité même des matériaux qu'elle emploie et des disciplines dont elle se réclame, elle semblait devoir

décourager le lyrisme souvent assez vague des nouveaux révolutionnaires; les *classiques* y étaient plus fortement établis que partout ailleurs... Le marbre allait-il rester impassible, tandis que tout vibrait?...

A ces jeunes gens dont l'imagination et le cœur débordaient d'aspirations inassouvies et d'orageuses passions, qui demandaient ardemment à tous les échos « autre chose », les *Nymphe Salmacis*, les *Dieu Aristée* de Bosio, même les *Sapho* et les *Atalante* de Pradier, — toutes les *mythologiades*, toute la chorographie figée de l'Empire et de la Restauration n'avaient plus rien à dire. Il leur fallait agrandir, dût-on les briser, tous les vieux moules, et jusque dans les ateliers de sculpteurs, l'on finit par entendre, plus timide sans doute mais distincte, la clameur partout montante : « Qui nous délivrera des Grecs et des Romains! »

Sera-ce le moyen âge? Ceux qui, à l'appel de Hugo et au cri de ralliement jeté des tours de Notre-Dame, étaient partis en pèlerinage vers la vieille France des manoirs et des cathédrales, les *moyenâgeux*, les gothiques le crurent tout d'abord. Comme on parlait beaucoup dans le Cénacle de gargouilles, de tarasques, de guivres, de triples colonnettes, de niches à dais, d'ogives, de saints et de saintes sculptés au portail des « Moustiers », de barons féodaux, de sentimentales châtelaines, de jeunes pages amoureux, de fidèles destriers, d'architectures hérissées, de cathédrales « accroupies au centre de leurs arcs-boutants comme des araignées noires au milieu de leurs pattes », comme on invoquait à tort et à travers Erwin de Steinbach..., c'est à ce passé pittoresque, poétique, à ce monde des ballades et des légendes, bien incomplètement connu et encore plus mal compris, que les plus audacieux novateurs allèrent demander conseil.

Jean, ou plutôt Jehan du Seigneur, le premier sculpteur rallié à l'appel du cor d'Hernani, modelait des *Roland furieux s'efforçant de rompre les cordes dont on l'a lié* et des *Esméralda donnant à boire à Quasimodo* que Gautier célébrait sur le mode lyrique :

Alors devant les yeux de ton âme en extase,
Chatoyante d'or faux, toute folle de gaze,
Comme aux pages d'Hugo ton cœur la demanda,
Avec ses longs cheveux que le vent roule et crêpe,
Jambe fine, pied leste et corsage de guêpe,
Vrai rêve oriental, passe l'Esmeralda.

Roland le paladin qui, l'écume à la bouche,
Sous un sourcil froncé, roule un œil fauve et louche
Et sur ses rocs aigus qu'il a déracinés,
Nud, enragé d'amour, du feu dans la narine,
Fait saillir les grands os de sa forte poitrine
    Et tord ses membres enchaînés.

Et le mot d'ordre désormais était de faire « d'un doigt agile »

Palpiter dans la cire et vivre dans l'argile

tour à tour les frémissements de la passion ou les souplesses de la grâce affranchie!

On peut bien convenir, aujourd'hui, qu'il ne sortit pas grand'chose de ce mouvement et que le résultat fut médiocre. Trop de choses manquaient à ces lyriques pour être de grands sculpteurs; mais leurs tentatives même avortées sont touchantes; l'importance historique en tout cas n'en est pas douteuse, et peut-être eût-il valu la peine de représenter un peu plus largement à l'Exposition rétrospective ces temps déjà si loin de nous.

Ils n'ont d'ailleurs pas été tout à fait oubliés. Antonin Moine y figure, sinon par ses œuvres les plus significatives (telles que ses *Cavaliers* et *Pages en pourpoint*), du moins par deux morceaux connus et qui n'ont, ni l'un ni l'autre, rien de révolutionnaire : un *Cheval s'abattant* et le médaillon de Gustave Planche, dont la critique lui fut toujours bienveillante. — Gustave Préault, qui plus qu'aucun autre peut-être eut la fièvre, sinon le génie du romantisme et qui revendiquait la gloire d'avoir le premier jeté sur « les crânes classiques et académiques qui pavaient l'orchestre » à la première d'*Hernani*, le cri célèbre et historique : « A la guillotine, les genoux! » — est représenté par un buste en bronze de Jacques Cœur, vive ébauche, modelée d'un pouce impatient et nerveux, conduite avec plus d'outrance que de véritable force et où l'on sent plus d'agitation que de vie, — assez médiocre, en somme, mais très amusant et tout à fait *documentaire*. On aime à se représenter « la tête » des académiciens du temps devant de pareils morceaux!

Mais ce qui, dans cette Exposition rétrospective, fait revivre avec le charme le plus persuasif et dans ses plus jolies nuances l'esprit de ce petit cénacle romantique, c'est le *Groupe marbre sur fond d'architecture : Paolo Malatesta et Francesca de Rimini*, par Mlle Félicie de Fauveau. Il est inutile de dire que l'architecture est d'un gothique très approximatif...;le morceau *date* délicieusement. Sur la face laté-

rale on lit, en caractères archaïques, cette inscription qui veut être en vieux français (le vieux français du temps!) : « Ceste œuvre, « conçue en commençant au pays de France l'an de grâce MDCCCXXX « fust cessée en juillet pareil an; reprise trois ans après, elle fust « parachevée en l'exil à Florence par la damoiselle Félicie de Fau- « veau, son frère Hippolite lui prestant aide l'an MDCCCXXXVI. « *Laus tibi Domine et Michaeli-Archangelo* »... Sous un dais surmonté d'un gable à crochets reposant sur des colonnettes à spirales, les deux amants viennent d'interrompre la lecture qu'ils ne reprendront plus jamais. Derrière eux, un couple de pigeons amoureux; au-dessous, en cul-de-lampe, un démon aux ailes crochues qui les emporte dans l'éternité. Sur des clochetons, des anges se désolent. Tout l'archaïsme fantaisiste et candide, tout le lyrisme, toutes les illusions, toute la grâce du jeune romantisme croyant et passionné, avaient pénétré le cœur de l'amazone artiste. Nul peut être ne les exprima avec une conviction plus naïve et plus charmante [1].

VII.



CHARLES LENORMANT, PAR DAVID D'ANGERS.

Au fond, le grand besoin qui, en ces années ardentes, remplissait tous les jeunes cœurs et dont le romantisme ne fut qu'une manifestation passagère, brillante et sonore, par bien des côtés artificielle, c'était le besoin de la vie. Avant de créer un art où pût se reconnaître l'âme des générations nouvelles, filles de la Révolution, « conçues entre deux batailles », grandies dans une atmosphère enfiévrée, il fallait briser les disciplines étroites du classicisme officiel; l'œuvre des premiers romantiques fut surtout une œuvre d'affranchissement. Mais,

1. Rappelons que M. de Coubertin a raconté dans la *Gazette des Beaux-Arts* (juin, 1887) la biographie de Félicie de Fauveau.

— du moins pour ce qui est de la sculpture, — ce n'est pas dans leur camp que naquirent les œuvres décisives qui devaient témoigner devant la postérité du triomphe de l'esthétique nouvelle. — Rude et David d'Angers, par leur éducation et leurs origines, sortaient des ateliers classiques, et ils restèrent par certains côtés essentiels de leur talent et de leur doctrine, les hommes de la tradition. — Mais l'un et l'autre, avec une puissance et des réussites très inégales, furent les serviteurs des idées modernes et contribuèrent glorieusement à la fondation de la sculpture française du siècle.

François Rude (qu'il m'est impossible dans cette rapide revue de passer sous silence, mais dont je ne dirai que quelques mots, n'oubliant pas que notre ami M. de Fourcaud est en train de nous apprendre, ici même, le dernier mot sur lui), Rude, le grand Bourguignon qui devait aller à Bruxelles payer, par son enseignement et ses œuvres, la vieille dette de la Bourgogne à l'École flamande, est bien à la fois l'homme de la nature et de la tradition. Il n'admettait pas que le savoir et le sentiment pussent être ennemis; il ne comprenait pas « l'inspiration » sans l'étude acharnée, et ses chefs-d'œuvre portent tous la double consécration d'un profond naturalisme et d'une science consommée.

Son enseignement, d'ailleurs, réunissait aussi le double caractère, en apparence (mais en apparence seulement) contradictoire, de la plus grande rigueur scientifique et du plus large libéralisme. Il professait — ce que les romantiques et leur suite avaient trop oublié — qu'il y a des choses de science certaine et qu'il faut savoir. Il se rappelait que Monge, — envers qui il s'acquitta si magnifiquement par la statue de Beaune, — l'ayant vu procéder empiriquement et à tâtons, lui avait dit un jour : « Tu perds bien du temps », et lui avait enseigné comment, avec un compas, on pouvait déterminer les mouvements, les oppositions des plans et leur pondération ; et il avait à son tour inscrit en tête de son enseignement « l'application de la mathématique à l'étude de la nature ». — Il voulait d'ailleurs que cet enseignement fût un « moyen d'émancipation ». — Admirable et profonde parole! Quand les élèves de David d'Angers, momentanément absent, vinrent lui demander de prendre la direction de l'atelier, il les prévint de trois choses : à savoir qu'il exigerait la plus sévère tenue chez ses élèves (le genre rapin ne lui allait pas) ; — qu'il ne disposait et n'entendait disposer pour les concours d'aucune influence académique — et que ses leçons consisteraient surtout à leur apprendre à se passer de lui... mais il voulait que cet affranchissement eût pour base et pour garantie l'éducation pratique la plus forte et le savoir le plus complet.

On peut voir du reste par ses élèves s'il tint ces promesses et si son enseignement fut libéral. Ce qu'il leur mettait aux mains c'étaient des procédés pour traduire leurs pensées et exprimer « la nature dans sa variété ». Mais l'*idéal* qui s'apprend comme une recette lui paraissait une dangereuse sottise, et il déclarait que ce n'était pas son affaire. Il consentait à faire des *sculpteurs;* il laissait à Dieu et à la nature le soin de faire des *artistes*. Becquet, Carpeaux, Cordier, Frémiet, — entre beaucoup d'autres, — sont sortis de cet enseignement et témoignent de sa largeur et de son efficacité.

Les grandes œuvres de la statuaire étant essentiellement des immeubles par destination, il n'y avait pas à espérer de réunir ici les chefs-d'œuvre de Rude; heureusement l'Arc de Triomphe n'est pas loin du Champ de Mars. Si l'on avait pu cependant profiter de la circonstance pour faire mouler les statues de Ney, de Monge, etc., comme on a fait mouler au cimetière de Montmartre celle de Cavaignac, c'eût été peut-être, pour la ville de Dijon, un encouragement à la création de ce Musée Rude, qu'on lui a si souvent demandé et qu'elle doit encore à son grand artiste... Elle a du moins envoyé l'*Amour dominateur*, une des dernières et non des moins belles pensées du maître; — et l'atelier des moulages du Louvre a fourni le buste de La Pérouse et le *Jeune pêcheur napolitain jouant avec une tortue*, où Rude a fait entrer, avec une aisance si charmante, tant de nature, tant de vie et tant d'art.

David d'Angers, moins grand sculpteur assurément, et qui ne doit prendre rang qu'après lui, quoique l'admiration de ses contemporains l'ait pendant longtemps placé au-dessus, tient aussi, par tout ce qu'il a voulu plus encore peut-être que par ce qu'il a réalisé, une place considérable dans l'évolution de la statuaire moderne... Cet « art nouveau » que Michelet prophétisait, « cet art que personne n'ose hasarder, la sculpture des colosses au grand jour, à ciel découvert, bravant la lumière, les climats et le temps », — cette sculpture vivante que déjà Stendahl avait demandée dans son romantisme flottant, sans trop y croire, qui devait « exprimer les passions, si toutefois les passions lui conviennent », et faire revivre dans le marbre ou le bronze « Napoléon contemplant la mer du rocher de Sainte-Hélène » ou bien encore « la tête de Tancrède après la mort de Clorinde », David d'Angers rêva de l'apporter à son pays. « La sculpture est la tragédie des arts, écrivait-il. J'ai toujours pensé à la sculpture en voyant Hamlet sur la scène... » Il voulut faire parler devant le peuple assemblé celle que Diderot appe-

lait « la Muse violente, mais silencieuse et cachée ». Y a-t-il pleinement réussi? Avait-il pour cela la main assez puissante et la tête assez forte? Je ne le soutiendrais pas jusqu'au bout; je serais surtout embarrassé de l'établir avec les documents fournis par l'Exposition rétrospective : quelques médaillons et le modèle d'un œil-de-bœuf du nouveau Louvre, qui est de la manière la plus tranquille et la plus classique... Il aurait fallu, ne pouvant apporter ici le fronton du Panthéon, avoir au moins quelques moulages de ses œuvres les plus significatives; les bas-reliefs du tombeau du général Gobert, par exemple. On ne se douterait pas assez, à la place qu'on lui a faite, qu'il fut pour une génération, — et quelle génération! — le grand statuaire du siècle. Les poètes le chantaient à l'envi.

Car c'est toi lorsqu'un héros tombe
Qui le relève souverain,
Toi qui le scelles sur sa tombe,
Qu'il foule avec des pieds d'airain!...
Le grand homme au tombeau s'apaise,
Quand ta main à qui rien ne pèse,
Hors du bloc ou de la fournaise,
Le jette vivant et debout!

lui disait Victor Hugo dans les *Feuilles d'automne*. On lui donnait pour mission de peupler nos villes de colosses, « de colosses radieux ». César, Charlemagne, Charles-Quint, Cromwell, Bonaparte, morts trop tôt, auraient voulu renaître

De marbre et géants sous sa main.

Quant à Alexandre, il l'eût choisi tout simplement pour tailler dans le mont Athos quelque effigie gigantesque, digne de son génie :

Ta tête ardente est un grand moule
D'où l'idée en bronze jaillit...

Théophile Gautier, Sainte-Beuve lui-même faisaient chorus :

... puisant dans la pierre féconde
D'Argos à Panama, tu vas orner le monde
D'illustres monuments;
Tu peuples de héros, les vieux ponts de nos villes,
Les continents nouveaux et les lointaines îles
Et les tombeaux dormants.

Cette conspiration de l'opinion publique, cette ardeur à applaudir, à susciter, à exalter les œuvres du maître, montre au moins avec

quelle impatience on attendait et on demandait « du nouveau », — un art plus en rapport avec l'esprit du temps.

Les médaillons exposés au palais des Beaux-Arts sont de bons documents sur sa manière d'interpréter la vie. On y retrouve plus l'influence de son idéalisme systématique que la préoccupation d'une entière et fidèle ressemblance. « Ce qu'un sculpteur doit chercher, c'est l'âme, écrivait-il; ce qu'il doit dire, ce sont les clartés dont elle est illuminée, les grandes choses qu'elle a faites et qui valurent au modèle l'admiration des âges... » On voit que ce ne sont plus tout à fait les idées de Houdon, et l'on sait qui des deux a fait plus vivant et plus *ressemblant*. Sans remonter jusqu'à Houdon, comparez, pour voir, un des médaillons de David à une médaille de Chaplain ou à une plaquette de Roty. Le rapprochement est facile, elles sont presque à côté et dans la même salle.

Il avait toute une théorie du portrait; et pourtant dans ses statues iconiques il semble avoir hésité souvent entre deux systèmes : tantôt revenant aux traditions étroites de l'école néo-classique, tantôt cédant aux conseils du réalisme nouveau. S'il a chaussé le général Drouot de bottes à l'écuyère, revêtu Armand Carrel d'un habit sévèrement boutonné, il a en revanche représenté Racine et le général Foy dans cet état de nudité ou de demi-nudité « héroïque et mythologique » que nous avons vu Vivant Denon recommander à Chaudet. Quand il voulut rédiger le code ou tout au moins l'esthétique de cet art, il finit par conseiller aux jeunes sculpteurs d'adopter « le nu et la draperie pour les savants, les poètes et les artistes », le costume moderne et l'uniforme « pour les militaires... » Étranges distinctions en vérité, et qu'il fut d'ailleurs le premier à ne pas observer. Dans son fronton du Panthéon, où il a voulu donner comme le manifeste de la grande statuaire monumentale, moderne et affranchie, il n'a pas hésité à grouper, — avec plus ou moins de bonheur, — autour de la figure symbolique de la France distribuant des couronnes, des robes et des toques de magistrats, des habits à la française, des panaches démesurés et des shakos épiques.

La Vie, dont la poursuite animait dès lors les plus vaillants, avait trouvé son véritable interprète, son maître et son poète, dans un humble artiste, presque un *artisan* comme disaient dédaigneusement les académiciens d'alors, que nul d'entre eux n'aurait voulu consentir à admettre dans le temple du grand art. Antoine-Louis Barye, l'animalier, est le grand sculpteur de cette génération et du siècle. Grâce à M. Barbedienne et à M. Léon Bonnat, —

qui parlait récemment si bien du maître à cette place[1] — les visiteurs de l'Exposition rétrospective peuvent admirer dans quelques exemplaires de premier ordre une suite de ses chefs-d'œuvre. On se souvient, à les regarder, de ces lignes que Delacroix jetait sur la page d'un *agenda* au retour d'une de ses fréquentes promenades au Jardin des Plantes : « Éléphants, rhinocéros, hippopotames, animaux étranges! j'ai été saisi en entrant dans cette collection *d'un sentiment de bonheur*. A mesure que j'avançais, ce sentiment augmentait. Il me semblait que mon être s'élevait au-dessus des vulgarités, des petites idées et des petites inquiétudes du moment... Les tigres, les panthères, les jaguars, les lions!... d'où vient le mouvement que la vue de tout cela a produit chez moi? » Comme Delacroix devant les cages du Jardin des Plantes, on se sent enveloppé devant les fauves de Barye par je ne sais quoi de puissant. Quelque chose s'en dégage qui vous pénètre et vous communique comme un accroissement d'être... — et, comme Delacroix, on cherche avec étonnement les causes de l'action irrésistible que cette ménagerie sublime vient d'exercer en nous. Ce n'est pas, quoi qu'on en ait dit, dans je ne sais quel drame intérieur, dans l'expression de quelles passions à demi humaines, qu'on pourrait le trouver. Barye n'a pas fait grimacer les fauves ; il ne leur a prêté aucune pantomime caricaturale. Ce qui l'a retenu devant eux, attentif, fasciné et ravi, ce qui a ému et exalté son imagination de statuaire — une des plus saines, des plus complètes et des plus puissantes qui ait jamais été, — c'est la beauté de leurs attitudes plastiques, leur allure souveraine, la souplesse et la grâce des lignes ondoyantes, le rythme des silhouettes naturellement sculpturales... Il a aimé et admiré dans ces morceaux de nature animée la nature elle-même; il en a, par une étude acharnée (mensurations, dissections, comparaisons incessantes), autant que par sa sympathie divinatrice, surpris les secrets et comme recréé les lois... et ce qui nous émeut à notre tour devant son œuvre, c'est justement ce qui au Jardin des Plantes mettait dans l'âme inquiète de Delacroix cette sérénité soudaine dont il était enchanté et surpris : il y sentait, il y voyait, réalisé dans l'équilibre, la force et la beauté, cet idéal de mouvement et de vie en action qu'il cherchait lui comme en tremblant et qu'il poursuivait dans la fièvre — et nous, pauvres rois de la création empêtrés dans nos systèmes d'esthétique et nos

1. Voir aussi la belle étude que M. Eugène Guillaume a écrite pour le catalogue de l'Exposition des œuvres de Barye à l'École des Beaux-Arts (Paris, Maison Quantin, 1889, in-8°).

formules incomplètes, nous y jouissons comme d'une démonstration vivante du mécanisme divin et des lois éternelles de cette création, dégagées, révélées par la magie d'un grand artiste.

Barye est un classique non pas au sens étroit de l'école, mais dans toute la force du terme, dans le sens absolu du mot. Ce qu'il a fait est inattaquable, absolu. Je dirai volontiers qu'aucune école, aucun parti (puisqu'il y en a en art), n'a le droit de le revendiquer. Il les domine tous et il est pour tous un exemple par sa conscience et par sa science, par sa vaillance et par sa sincérité, par son labeur et par son génie.

VIII

L'année même (1875) où Barye mourait plein de jours et de jours remplis d'œuvres, l'École française, qui venait à peine de prendre le deuil de Corot et de J.-F. Millet, perdait J.-B. Carpeaux, mort à 47 ans, sans avoir dit son dernier mot, ni avoir eu le temps de réaliser tout son rêve. Ce qu'on voit de lui au Palais des Beaux-Arts suffirait pour l'étudier dans ses inspirations les plus significatives : la *Flore* des Tuileries et la *Danse* de l'Opéra, les *Quatre Parties du monde soutenant la sphère* de la fontaine de l'Observatoire, et les bustes de MMmes la princesse Mathilde, la duchesse de Mouchy, la marquise de la Valette et de M. Charles Garnier, n'est-ce pas là, en quelques œuvres, tout son génie et tout son cœur?... Rude avait réveillé la sculpture française, il avait fait vivre le marbre ; Carpeaux lui communiqua la fièvre, l'ivresse de la vie. Ces *Danseuses*, qui ont fait répandre tant d'encre (sans parler de celle qu'un malfaiteur, resté inconnu, leur jeta une nuit), sont emportées dans une folle sarabande, dont le rythme est marqué par la musique d'Offenbach ; c'est le quadrille d'*Orphée aux Enfers* à l'entrée de l'Académie de Musique... On ne résiste pas plus à l'un qu'à l'autre d'ailleurs; jamais sculpture ne fut plus entraînante, pétillante, ardente ; — on pourrait dire excessive, car elle arrive à ce degré aigu où le plaisir, tendu jusqu'au paroxysme, sera bientôt lassitude et souffrance ; mais c'est seulement à la réflexion qu'on s'en aperçoit. Il y a une impétuosité si persuasive, une si intense invitation et même une autorité si soudaine dans le geste, dans toute l'attitude du jeune homme qui mène ce chœur endiablé, qu'il est impossible de lui résister en face ; il vous tient par la surprise et par la violence de la sensation... Le dos tourné, on



peut discuter, et les esthéticiens ont beau jeu à contester la convenance sur la façade d'un monument, de ce cancan, — car c'en est un, — où les grâces décentes n'ont certainement rien à voir.

Il ne semble pas, en revanche, qu'on puisse élever aucune objection contre la *Flore*, si gracieuse et avec tant de plénitude dans la grâce, où l'on sent autant de vie et autant de flamme et où l'on goûte en plus le charme délicat de la force qui sait se contenir. Carpeaux n'a jamais rien fait peut-être de plus souple, de plus charmant, de plus large et de plus coloré.

Il vaut mieux aller revoir au Luxembourg, dans la perspective de l'avenue de l'Observatoire et dans son cadre de verdures frissonnantes et de ciel, le groupe de danseuses (car il y a toujours de la *saltation* chez Carpeaux) qui supportent la sphère, non sans quelque inquiétante fantaisie de jongler avec elle. Sous la coupole du dôme central, dans le plâtre assez malheuseusement teinté, on ne retrouve pas l'impression saisissante que donne le monument lui-même avec ses silhouettes mouvementées et les hardiesses brusques de ses profils.

Les bustes sont exquis ; et dans leur élégance si particularisée, ils resteront comme des documents d'art infiniment précieux pour l'histoire de la grâce française. La femme de second Empire revit merveilleusement dans ces effigies élégantes, nerveuses et agitées.

A côté de Carpeaux, il faut citer Clésinger. Il fut une heure où l'on put croire que leurs destinées seraient égales, ou plutôt, les débuts de Clésinger semblaient annoncer un Carpeaux. Je viens de relire Thoré en son Salon de 1847, date de l'apparition de la *Femme piquée par un serpent* que nous voyons ici. Il la célébrait sur le mode lyrique. « Quel serpent l'a donc piquée? Comme elle se tord ! Comme ses beaux flancs s'agitent et soulèvent des reliefs superbes ! Comme la tête renversée se baigne dans les flots de la chevelure ! Comme les bras sont crispés ! Comme la poitrine est pleine de tempêtes !... etc... etc... » Il déclarait que « cette femme nue est une des plus charmantes statues de l'École moderne » et il ajoutait : « Clésinger est un sculpteur de franche race, spontané, ardent, comme toutes les organisations un peu sauvages, résolu comme tous les tempéraments passionnés. Il fait une statue comme on va dans une bataille, avec un emportement qui ne connaît pas d'obstacles, avec une bravoure qui profite de l'imprévu. C'est le Murat de la statuaire. Il y a plus de bonheur aventureux que de combinaison profonde dans ses succès... » Théophile Gautier n'était pas moins enthousiaste et dans une de ses belles

pages, il chantait celle « qui a reçu en pleine poitrine une des flèches du carquois d'Éros ».

Une voix discordante s'éleva pourtant. Gustave Planche, « très loin de partager l'engouement de la foule », espérait que le public, « éclairé par les remontrances d'hommes sensés », rendrait bientôt à l'oubli le nom même de Clésinger qui hier encore « jouissait d'une parfaite et légitime obscurité ». Et il donnait la raison de son grand refus ! D'abord il était choqué par l'expressiou de cette figure qui en dépit de son titre n'exprimait rien, sinon « la convulsion de la volupté ». Puis, et surtout, elle n'était qu'un moulage. « Le modèle offrait de belles parties qui sont demeurées ce qu'elles étaient et qui séduisent : mais il offrait aussi bien des pauvretés, bien des détails mesquins, que l'art sérieux dédaigne et néglige à bon droit »... Quant aux autres envois de Clésinger, parmi lesquels le buste de Mme ***, que l'on peut aussi voir à l'Exposition centenale, « son savoir s'y montrait dans toute son indigence ».

Cette *Femme piquée par un serpent* et le buste se ressemblent beaucoup : et l'on trouverait peut-être du même modèle un autre portrait au premier étage du palais des Beaux-Arts. Il n'est pas douteux, en dépit des coups de massue de G. Planche, que quelque chose de la grâce souveraine qui anima ce beau corps et brilla dans ces yeux, — aujourd'hui éteints, — a passé dans le marbre de Clésinger, et que ce grand artiste manqué, ce Doré, sinon ce Murat, de la statuaire, n'a jamais retrouvé d'aussi belle réussite : jamais il ne consulta d'aussi près la nature, ni d'aussi belle nature; jamais il n'approcha davantage du chef-d'œuvre qu'il devait entrevoir toute sa vie, poursuivre par bonds inégaux et ne jamais atteindre. Il ne crut pas assez que le génie n'est qu'une longue patience; ou plutôt il crut qu'une certaine exaltation, qu'à de certaines heures on peut prendre pour le génie, suffit en art. Erreur dangereuse! Je ne sais plus quel moraliste a dit qu'on serait trop heureux dans la vie si l'on pouvait se tirer de tout avec de l'héroïsme; la vertu de tous les instants et l'humble courage du devoir quotidien sont en effet autrement difficiles. De même entre les fugitives inspirations, les vagues rêveries qui font apparaître le chef-d'œuvre aux yeux de l'artiste enchanté, et les lentes réalisations, les longs efforts, les dures initiations indispensables pour exprimer dans la matière rebelle et sous des formes définitives ces visions lointaines et trompeuses, il y a beaucoup plus loin que de la coupe aux lèvres... Pour être resté en deçà de cette limite, Clésinger n'entrera pas au temple de la gloire.

Les *Taureaux romains* (terre cuite), la *Femme au serpent* (terre cuite), — réplique ou première idée (?) du marbre, mais à coup sûr inférieure et où le serpent enroulé autour d'une jambe du modèle glisse amoureusement jusqu'à sa joue; — la *Phryné* et la *Constitution*, — froide constitution et dont la revision n'intéresserait plus personne! — n'ajoutent rien à l'idée qu'on peut se faire de lui. La *Cléopâtre*, avec sa polychromie d'émaux, m'intéresse davantage.

En face d'elle, on a placé la *Joueuse de harpe égyptienne* de Charles Cordier, dont le bronze est aussi relevé de cloisonnés. Je goûte infiniment cet art, trop négligé, et ces tentatives n'ont pas reçu peut-être tout l'encouragement dont elles étaient dignes. Les deux *Négresses de Soudan* du même artiste sont aussi remarquables, autant par la recherche du caractère que par l'heureuse et riche collaboration des marbres colorés et des métaux... Nous avons trop oublié la polychromie. Nous savons à présent à n'en pouvoir douter, quel rôle elle joua dans la statuaire de l'antiquité, du moyen âge et de la Renais sance jusqu'au commencement du XVIe siècle [1]. On commence timidement à y revenir. Je lisais récemment une dissertation allemande sur ce sujet : *Sollen wir unsere Statuen bemalen*, de M. le docteur G. Treu, l'un des conservateurs du Musée de Dresde. On a fait en 1885, à Berlin, une exposition de sculptures polychromes... La question est de nouveau à l'étude, et des œuvres comme celle de Cordier ne sont pas pour en décourager.

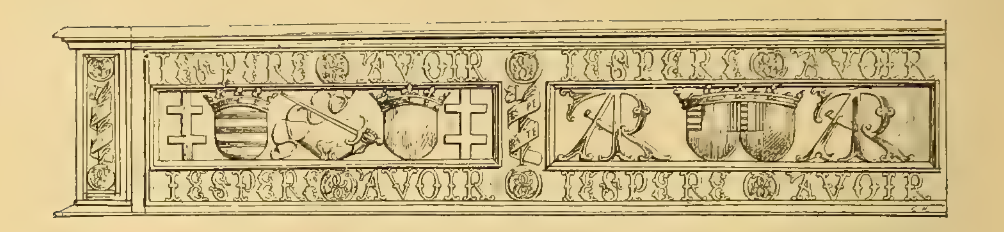
Le succès de la *Femme piquée par un serpent* ne fut sans doute pas sans influencer Foyatier, l'auteur du *Spartacus*, à qui les événements politiques avaient fait une renommée plus bruyante que de raison, quand il exécuta la *Sieste* (1848).

Enfin, entre Carpeaux et Clésinger, il faut placer Carrier-Belleuse, l'ami et le compagnon d'étude du premier, qui fut aussi un amoureux du mouvement et dont on a exposé quelques bustes officiels (Thiers, Grévy) et quelques statuettes de vive silhouette (*Alexandre Dumas père*, *Jean-Jacques Rousseau*, *Bacchante*, *Molière assis*), tout près des charmantes figurines en bronze de *Rachel*, *Marie Taglioni*, *Fanny Essler* et *Amany* (1837-1847), par Jean-Auguste Barre.

ANDRÉ MICHEL.

(La fin prochainement.)

1. Voy. la *Polychromie dans la statuaire du moyen âge et de la Renaissance*, par Louis Courajod (Paris, 1888, in-8).



EXPOSITION RÉTROSPECTIVE

DE

L'ART FRANÇAIS AU TROCADÉRO

(DEUXIÈME ARTICLE[1].)

II.

LA RENAISSANCE.



NOTRE ami, M. Edmond Foulc, qui a bien voulu se charger de l'arrangement de la salle réservée à la Renaissance, y a montré le même goût que dans le hall où le cénacle des bimbelotiers vient tenir ses assises tous les mercredis, en vue des jardins du Trocadéro. Car c'est en amateur qu'il a exposé les œuvres d'art mises à sa disposition, les faisant valoir par contraste, sans se préoccuper de leur nature, tandis que dans les salles dont nous nous étions réservé la direction ou le soin c'est cette nature des choses qui nous a servi de base. On ne dépouille pas facilement le vieil homme qui, chez nous directeur de musée, ayant quelque peu charge d'éducateur, est, pour cela, enclin aux classifications. La méthode est moins plaisante que l'autre système, mais présente moins d'incertitudes et exige aussi un goût moins affiné.

M. Edmond Foulc, étant aussi un grand amateur du bois sculpté, s'est plu à mettre en belle place ce que nous avions réuni sur les indications de notre excellent collègue et collaborateur Ed. Bonnaffé, qui n'était pas fâché de voir de près quelques meubles dont il avait parlé

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. II, p. 145.

de loin. Or, ce que nous pourrons en dire, ce sera d'après ses notes et d'après son excellent livre sur le *Meuble en France, au* XVIe *siècle*, dont la *Gazette des Beaux-Arts* a publié quelques chapitres.

La Renaissance avait hérité du Moyen Age le goût de la polychromie, ainsi que l'a si bien montré M. Louis Courajod. Aussi M. Ed. Bonnaffé fait-il observer que ses figures étaient invariable-



LE MONNAYEUR, MISÉRICORDE EN BOIS SCULPTÉ, DU XVIe SIÈCLE,
EMPRUNTÉE AUX MAGASINS DE SAINT-DENIS.
(Exposition universelle de 1889.)

ment peintes et dorées avec un soin extrême et il en donne la preuve en montrant que dans toutes celles qui ont perdu leur coloration, soit par le temps, soit par des lavages inintelligents, la sculpture mise à nu est traitée d'une façon sommaire, à coups d'outil rapidement enlevés, comme un dessous que le peintre doit coucher de blanc, réparer et finalement peindre pour lui donner des finesses.

Les deux jolis groupes de Sainte Ursule et des Suivantes de la Vierge ont conservé leur ancienne peinture. Le premier, qui appartient à M. Mohl, doit provenir d'un atelier des Flandres ou du nord

de la France. Le second, exposé par M. Nollet, paraît être un débris d'un de ces retables renommés que fabriquaient les peintres *fustiers* provençaux, sur lesquels M. le docteur Barthélemy, de Marseille, a publié récemment des documents si curieux.

Parmi les bois qui ont perdu leur peinture, il faut signaler : une tête de jeune homme, reste d'une grande figure qui devait être remarquable, et un charmant groupe d'une reine, peut-être la reine de Saba, et de ses suivantes (à M. G. Le Breton); — un Saint Éloi (à M. Pichard); — l'évanouissement de la Vierge (à M. Dallemagne); — un guerrier, saint Adrien, formant reliquaire (ancienne collection Fau); — un personnage traversant une rivière, saint Eustache (à M. Maillet du Boullay). Ces morceaux appartiennent à l'extrême fin du XVe siècle ou aux premières années du XVIe.

M. Mège expose un groupe de buis, un pape en prière avec un ange à ses côtés, d'un travail très délicat. Ce morceau a-t-il jamais été peint? Sans doute le bois est sculpté avec une grande finesse et ne paraît pas de prime abord destiné à être dissimulé sous la peinture; mais nous connaissons des figures de buis non moins fines et qui portent encore les traces de la coloration et des ors primitifs. De même, les statuettes et les triptyques d'ivoire les plus délicats étaient toujours rehaussés en partie d'or et de peinture; seulement l'artiste posait la couche très mince et directement, sans impression de blanc.

Le lit d'Antoine de Lorraine, qui date de 1515, est encore un remarquable spécimen du mobilier de la Renaissance. M. Ed. Bonnaffé a déjà donné[1] la description et le dessin de ce curieux monument, un des rares exemples du lit au commencement du XVIe siècle. La sphère, répétée plusieurs fois sur le chevet, est un jeu de mots comme on en faisait alors : « En pareilles ténèbres, dit Rabelais, sont compris ces glorieux de court et transporteurs de noms, lesquels voulens en leurs devises signifier *espoir*, font pourtraire une *sphère*. » On sait qu'Antoine de Lorraine avait pour devise : *espère avoir*. Le lit était entièrement doré avec quelques parties bleues sur des fonds peints en vermillon et damasquinées d'or.

Un dossier de chaire, exposé par M. de Montlaur, est encore un exemple de la coloration du bois, qui, suivant l'historien du Meuble, ne cessa d'être peint qu'après l'avènement de l'École de Fontainebleau. Tout n'était pas peint cependant, notamment les stalles des églises dont la destination était nuisible à la peinture. L'Italie a

1. *Gazette*, XXXV, 2e pér., p. 142. — Le *Meuble en France*, p. 201 et suiv.

obvié en y faisant intervenir la marqueterie : mais ni en Espagne les *sellerie* magnifiques de Tolède, de Séville ou de Burgos ne sont peintes, tandis que l'or et la couleur revêtent les retables contemporains qui élèvent derrière les autels leur colossal étagement de niches, de haut-reliefs et de statues. L'exécution des parties sculptées de ces stalles présente cependant une franchise d'exécution dont



LE HUCHER, MISÉRICORDE EN BOIS SCULPTÉ, DU XVIe SIÈCLE, EMPRUNTÉE AUX MAGASINS DE SAINT-DENIS.

(Exposition universelle de 1889.)

témoignent les vingt-quatre miséricordes empruntées au magasin de l'église abbatiale de Saint-Denis, dont la *Gazette* publie deux spécimens. Nous avons choisi un monnayeur et un hucher à leur établi, parmi les représentations de quelques métiers ou de quelques scènes populaires qu'y a taillées en plein bois un imagier narquois.

C'est aussi des magasins de Saint-Denis que viennent les magnifiques fragments des stalles et des clôtures de la chapelle de Gaillon, sauvées par Alexandre Le Noir et conservés par lui dans le Musée des Petits-Augustins. L'œuvre est exclusivement normande et date

de l'année 1508 (*Comptes du château de Gaillon*, publiés par A. Deville), où nous voyons le payement de « VI peaulx de parchemin velin pour faire les portraits des chaires de la chapelle », et des nombreux paiements à une vingtaine de menuisiers qui travaillaient sur des bois venus de Rouen et de Paris, sous la direction du Rouennais Colin Castille « menuyssier, tailleur d'antique », qui était employé par le cardinal d'Amboise depuis l'année 1504.

Nous ne trouvons guère au Trocadéro que le pupitre des stalles qui appartienne certainement à ce travail, presque tout le reste dépend d'autres travaux, qui devaient consister en clôtures à jour. Leurs panneaux de soubassement sont parfois à deux faces comme celui que nous publions.

Nous ne croyons pas que le travail du bois ait jamais montré plus de délicatesse : aussi les amateurs sont-ils avides des fragments que le sort a semés sur la route de Gaillon à Paris, et des Petits-Augustins à Saint-Denis. Et parmi les pièces les plus précieuses du cabinet de M. B. Hochon, nous citerons, outre deux panneaux du pupitre des stalles, deux autres panneaux étroits, de la série que nous publions, qui montrent les médaillons de Louis XII et du cardinal d'Amboise, sous l'écu de leurs armes.

La série de panneaux exposée par M. Émile Peyre, si elle n'appartient pas au même art, ni à la même époque, — elle est de 1530, — montre une égale délicatesse d'exécution, à laquelle s'ajoute plus de brusquerie dans le passage des déliés aux pleins comme on dirait s'il s'agissait d'une écriture.

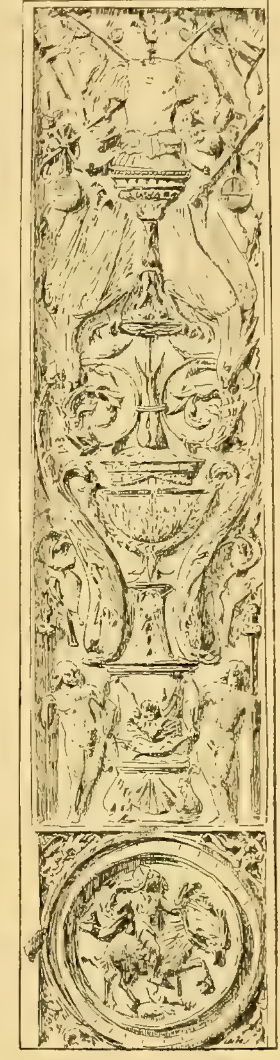
A côté de ces œuvres charmantes de Gaillon, où le gothique mêle son architecture aux « antiques », taillés par Colin Castille ou P. Valence, — qu'aurait dit Charles Davillier de ces noms qui semblent venus de *tra los Montes?* — et qui appartiennent à l'école normande, M. B. Hochon en a exposé d'autres d'époque postérieure. — Ce sont deux nymphes et un fleuve couchés qui se réclament de l'École de Jean Goujon, comme la grande nymphe assise de M. Ed. Bonnaffé.

Quant à la grande figure de la Prudence, à M. B. Hochon, elle rappelle trop par son allure, la Judith de l'hôtel d'Ecoville, à Caen, dont le moulage est exposé plus loin, pour que nous ne la croyions pas normande.

La seconde évolution de la Renaissance, caractérisée par ces dernières œuvres, l'est encore par les beaux panneaux à têtes de guerriers, de l'école auvergnate, exposés par MM. B. Hochon et

Ed. Foulc, ainsi que par la chaire de M. Martin Le Roy (ancienne collection Vaïsse), excellent spécimen de la même école.

A la même époque appartient une belle tête de guerrier casqué, en haut-relief, à M. Ed. Bonnaffé, et le coffre à deux chimères (collection de M. Chabrières-Arlès), un des plus merveilleux échantillons de la fabrique lyonnaise[1]. Ces deux morceaux n'ont jamais été peints; le buste du guerrier est même décoré d'incrustations de pâte noire qui excluent toute idée de peinture.



PANNEAU DE GAILLON EN BOIS SCULPTÉ.
(Exposition universelle de 1889.)

En effet, avec l'École de Fontainebleau, la polychromie commence à disparaître rapidement. Le noyer remplace le chêne dans les ateliers du centre et du midi de la France et, ce bois d'un grain plus fin étant destiné à rester apparent, c'est au tour du sculpteur de prendre la première place, en se bornant à relever la monotonie de la matière soit par des rehauts d'or discrètement placés, soit par des incrustations de pâte ou de marbre.

Parmi les meilleurs spécimens de la seconde moitié du XVIe siècle, nous signalerons : un grand dossier de chaire supérieurement décoré d'arabesques avec cartouche central représentant un combat de guerriers[2]; — un charmant panneau, le Parnasse d'après Niccolo dell' Abbate, qui appartient à M. E. Foulc; ces deux pièces ont dû être rehaussées d'or; — une porte couverte de sculptures à faible relief et d'un art très délicat, que le même M. E. Foulc a découverte à Nîmes[3]; — enfin le dressoir de M. Chabrières-Arlès[4]. La disposition hardie et singulière des deux chimères qui le soutiennent,

1. Décrit et gravé dans le *Meuble en France au* XVIe *siècle*, p. 80.
2. *Id.*, p. 61.
3. *Id.*, p. 115.
4. Dessiné et décrit dans la *Gazette*, vol. XXXIII, 2e pér., p. 312, et dans le *Meuble en France au* XVIe *siècle*, p. 153.

donnent à ce beau meuble un aspect décoratif et monumental du plus grand caractère.

Les tables à éventail, si rares et si recherchées par les amateurs, sont représentées au Trocadéro par deux exemplaires de choix. Le premier et le plus remarquable est la célèbre table donnée par M. Vivenel à la ville de Compiègne et conservée dans le Musée de la ville [1], un magnifique spécimen de la fabrique parisienne, malgré l'addition malheureuse d'un plateau moderne dont les bords sont décorés d'un rang de perles. Dans l'origine, les plateaux de ces tables étaient invariablement coupés droit, pour permettre l'adhérence des deux rallonges à chaque extrémité.

La seconde table, d'une date postérieure, vient de l'hôtel de ville de Besançon [2] ; elle a tous les caractères de l'École bourguignonne et doit avoir été faite sur les dessins ou d'après l'inspiration d'Hugues Sambin. Telle est l'opinion de M. A. Castan (*La Table sculptée de l'hôtel de ville de Besançon*) qui l'a trouvée ainsi mentionnée dans l'inventaire des meubles de Gauthiot d'Ancier, en 1596 : « Une aultre table, aussi de bois de nouhier, qui se tire, le tout de taille, enrichy de deux demy testes de bélié dans ung chascun bout, et par le millieu des termes de molures avec le chassy enrichy, taxée quatorze francs. » Il la croit exécutée par Pierre Chenevière, menuisier attitré de Gauthiot d'Ancier, qui logea chez lui l'architecte dijonnais, lorsqu'il vint à Besançon, en 1581, pour y apporter son projet d'un second corps de logis pour l'hôtel de ville. Malgré son amour pour les boiseries peintes, nous doutons que M. Bonnaffé approuve la couche imitant le vieux chêne tirant sur l'acajou dont on a revêtu la table du Musée de Besançon.

Les œuvres de sculpture en marbre ou en pierre étant choses peu mobiles en général, ne figurent guère dans les expositions rétrospectives. Aussi ne trouvons-nous guère à citer en marbre qu'une petite Vierge quelque peu maniérée de la fin du XVIe siècle, envoyée par le Musée d'Aix avec une copie de la médaille du roi René exécutée en 1562 par Jean de Milan.

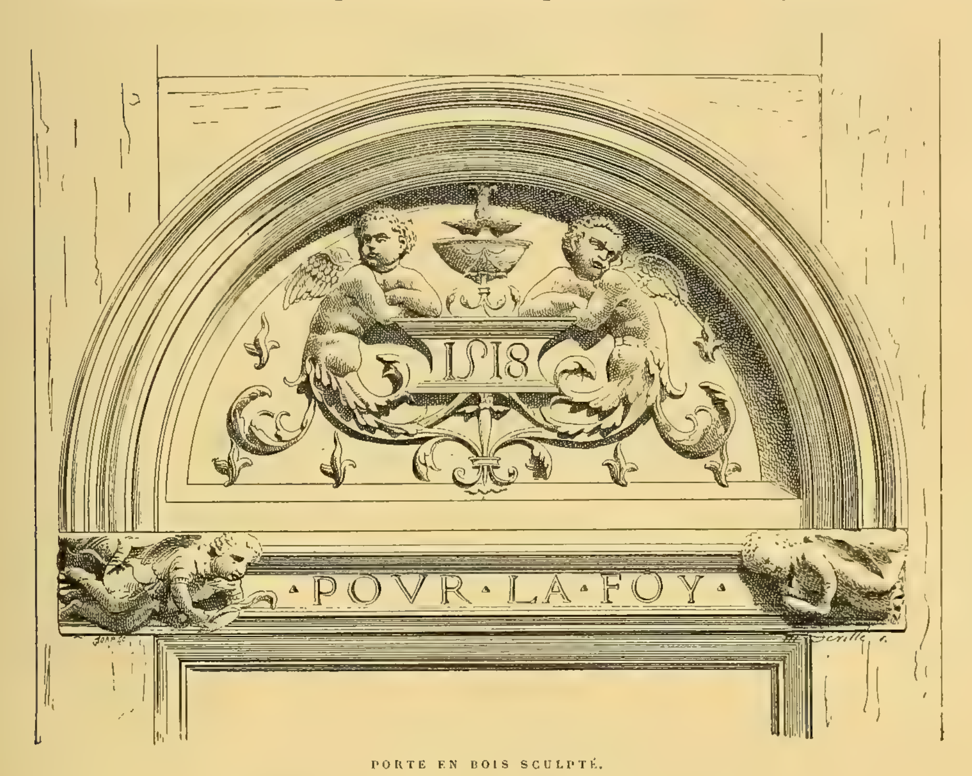
L'École champenoise nous semble pouvoir revendiquer les deux apôtres assis, quelques peu michelangesques, de M. Ch. Mannheim, et les deux Dames de Rhétorique, à moins que ce ne soient des sybilles, costumées avec une fantaisie qui n'exclut pas un grand

1. Décrit et gravé dans la *Gazette*, vol. XXXV, 2e pér., p. 26, et dans le *Meuble en France au* XVIe *siècle*, p. 117 et suiv.

2. *Id.*, *ibid.*

fond de vérité, figures qu'expose M. Schiff, et qui ont de leur suite au Musée de Cluny.

Ce ne sont certainement pas des œuvres françaises que les deux magnifiques bustes en terre-cuite de Philibert le Beau et de Jeanne la Folle, que possède M. Gustave Dreyfus. Nous pensons involontairement, en les contemplant, aux estampes de Lucas de Leyde ; mais



PORTE EN BOIS SCULPTÉ.

(Collection de M. Ed. Foulc. — Exposition universelle de 1889.)

ce n'était pas une raison pour refuser d'introduire des œuvres d'un art si voisin du nôtre parmi celles de notre Renaissance française. — Le contraste en fait mieux apprécier le caractère.

Qu'on les compare au beau buste en bronze de Henri II prêté par M. le baron de Hunolstein, on appréciera vite la différence. De qui cette œuvre magistrale ? La Victoire largement indiquée sur le plastron de la cuirasse et les deux prisonniers assis sur les lames des spalières font songer à Jean Goujon.

Un petit bronze de M. Ch. Mannheim, une dame bourgeoise du XVIe siècle, est une œuvre familière qui ne manque pas d'une certaine tournure.

M. Wasset nous montre l'histoire de la numismatique française, de la fin du xv[e] siècle au commencement du xvii[e], dans une série de médailles d'une qualité exquise, dont plusieurs ont appartenu à la reine Christine de Suède dont elles portent le poinçon. A côté de pièces uniques comme le petit médaillon de JEHANNET CLOVET PICTOR, que de pièces d'un grand caractère dans leur sincérité, comme le René Birague, et le Pierre Jeannin, et toute la série des pièces que Dupré a exécutées d'après Henri IV. Nous relevons sa signature sur un grand médaillon de NICOL. VERDVNVS envoyé de Bressuire par M. Barbaud.

Grâce à M. Lesecq des Tournelles, la ferronnerie est abondamment représentée dans toutes ses phases, depuis le xiii[e] siècle jusqu'au xviii[e], par des œuvres de caractères et de qualités fort divers. Pour la Renaissance seule, où une transformation radicale est apportée dans la serrurerie, M. Lesecq des Tournelles expose une quantité de platines de serrures et de targettes qui, provenant des châteaux de Blois, du Louvre, d'Ecouen, etc., portent les emblèmes de François I[er], de Henri II ou des Montmorency... Il nous montre aussi une collection de heurtoirs, de marteaux de porte, de tiroirs et de clefs, de formes parfois charmantes, mais dont on ne peut dire que toutes soient heureuses. Une exécution parfois un peu sauvage dépare les œuvres du ferronnier qui n'est souvent qu'un artisan, inférieur à la plupart de ceux qui travaillent les autres métaux autour de lui. La conception, chez lui, vaut souvent mieux que l'œuvre. Mais lorsque la main est à la hauteur de la pensée, on a des œuvres exquises.

Comme pour le moyen âge, ce sont les églises qui ont surtout contribué à l'Exposition de l'orfèvrerie de la Renaissance.

La *Gazette des Beaux-Arts* a publié naguère les deux pièces les plus originales : la *Résurrection* et la *Nef de Sainte-Ursule* données à la cathédrale de Reims par François I[er] et Henri II lors de leur sacre : pièces qui témoignent de la persistance de l'élément gothique dans l'orfèvrerie de la première moitié du xvi[e] siècle. Cette persistance se retrouve dans la grande croix processionnelle de Conques, dont le nœud est encore établi suivant les habitudes du xv[e] siècle, tandis que le reste appartient à l'art nouveau qui a aussi composé et exécuté les rinceaux de la belle reliure d'orfèvrerie de la même église.

A une autre extrémité de la France, l'orfèvre de Morlaix auquel est dû, selon toute probabilité, le magnifique calice de Saint-Jean-du-Doigt, dès le temps de François I[er], avait abandonné toute gothicité, si

les maçons de son pays y restèrent fidèles jusqu'au XVIIe siècle dans la construction des églises. Le calice de l'église de Plourah qui



CROIX DE BOLLERECLE (NORD).

(Exposition universelle de 1889.)

ressemble au précédent, et ceux des églises de La-Forest-Fouesnan et de Guingat, témoignent de la vitalité d'un art particulier auquel on

doit encore les belles croix de Saint-Jean-du-Doigt, de Guingat et de Pleyber-Christ, dont les clochettes suspendues annoncent au loin les processions qu'elles précèdent. Elles appartiennent à un art un peu lourd dans ses développements. La croix de Bollerecle (Nord) que nous publions appartient à une autre tradition.

Quant au calice et au ciboire de la cathédrale de Tours, publiés par M. Léon Palustre dans son IIIe volume des *Mélanges d'art et d'archéologie*, ils sont de magnifiques spécimens de l'orfèvrerie des commencements du XVIIe siècle.

M. Tollin est le seul amateur à qui l'on doive une pièce d'orfèvrerie : un ostensoir qui présente la particularité d'avoir trois faces, en l'honneur sans doute des trois personnes de la Trinité.

Les deux coquilles de nacre exposées, l'une par l'église Saint-Nicolas-du-Port, l'autre par la cathédrale de Chartres, appartiennent à l'art civil bien qu'elles aient une destination religieuse. La seconde, donnée à la cathédrale de Chartres par Milon d'Illiers, évêque de Luçon et doyen de Chartres de 1526 à 1542, sert de navette à encens; la première, d'époque postérieure, aurait été faite en remplacement d'une nef donnée à l'église Saint-Nicolas-du-Port (Meurthe-et-Moselle) par saint Louis en exécution d'un vœu en péril de mer, ainsi que l'apprend Joinville. L'évêque de Myre était, on le sait, le patron des nautoniers, et nous sommes persuadés que la légende et la représentation des trois enfants au saloir qui le caractérise, dont ne parle point sa vie la plus anciennement écrite, provient d'une interprétation mal comprise d'une nef portant des nautonniers qui l'implorent. Mais nous n'avons pu encore trouver aucun monument qui justifie cette opinion.

N'oublions pas trois fonds de coupe en argent repoussé d'après Étienne de l'Aulne, à Mlle Grandjean, qui représentent, sans conteste, l'orfèvrerie civile.

Les bijoux, sauf une collection de bagues exposée par M. Wasset, se réduisent à une pièce qui, d'ailleurs, est fort belle : une Vierge en buste portant l'Enfant-Jésus en or émaillé, appartenant à l'église Saint-Benoist-sur-Loire. Faut-il en rapprocher la charmante boîte à miroir en cristal ornée d'émaux cloisonnés de M. Schiff? Mais alors il faut aussi mettre parmi les bijoux la montre décorée par le même procédé, exposée par M. Paul Garnier, et, puisque nous y sommes, les soixante-douze petites mécaniques destinées à indiquer l'heure, plus ou moins mal, qui sont trop à l'étroit dans sa vitrine. Ce sont en effet des bijoux, et des plus charmants que tous ces « boi-

tiers » en cristal de roche, taillé en fleur de lis, en cœur, en rosace, en coquille ou en croix, ou faits en argent, ovales ou octogones, gravés ou émaillés, en bouton de fleur même. Notons que toutes sont françaises et signées, ce qui rejette parmi les inventions des vieux amateurs les prétendus œufs de Nuremberg dont parlent les anciens catalogues.

Les horloges exposées par M. E. Leroux sont aussi françaises et



REVERS DE PLAT EN ÉMAIL DE LIMOGES.

(Collection de M. Cottereau. — Exposition universelle de 1889.

signées. Il en est même une qui a appartenu à Henri III dont elle porte les armes. Il y a aussi une signature française et limousine, ainsi qu'il convient, sous l'une des horloges revêtues d'émail, exposées par M. le baron Alphonse de Rothschild.

Comment passer, sans en rien dire, devant la magnifique exposition d'émaux peints où nous convient MM. de Rothschild, Spitzer, Mannheim, Cottereau, Maurice Kann, Josse, Mante et Nollet, Mme la comtesse d'Yvon, Mme Flandin et Mlle Grandjean ? Tous les émailleurs de Limoges s'y trouvent représentés, depuis l'inconnu qui a essayé ses couleurs sur une petite plaque de cuivre grande comme l'ongle, qui appartient au Musée de la Société des Antiquaires

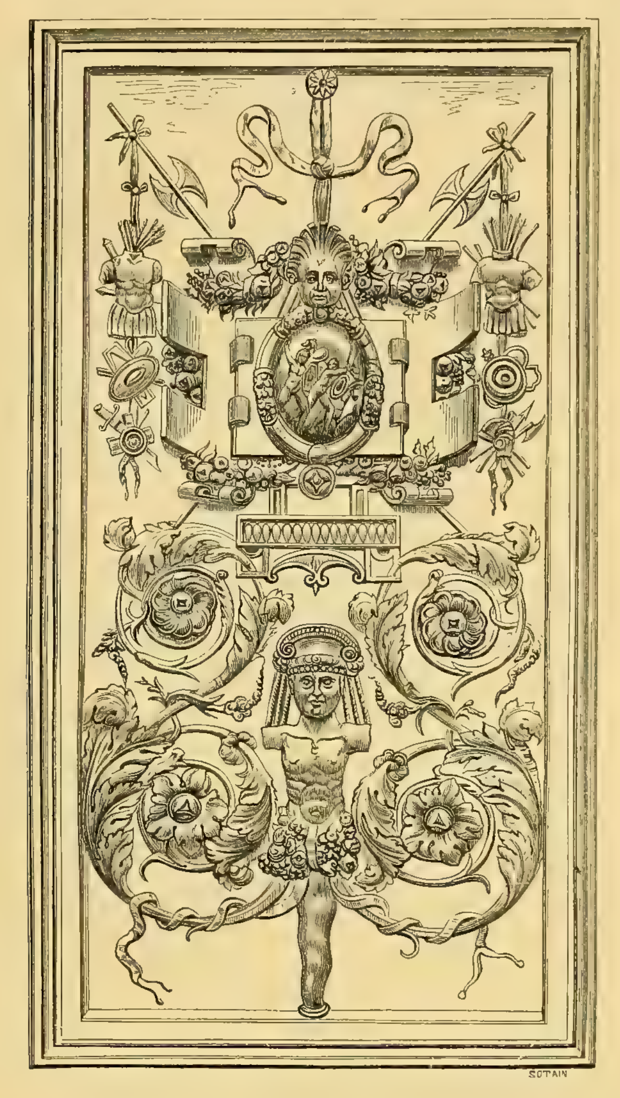
de l'Ouest, à Poitiers. Mais cet essai en dit plus long qu'il n'a de surface. Il représente, en effet, le buste d'un homme coiffé du chapeau de feutre et vêtu du pourpoint dont les manches à mahoires caractérisent la première moitié du xve siècle. Voici la date des premiers émaux peints singulièrement reculée.

Le triptyque dont il a été parlé lors de la vente du cabinet de M. E. Odiot, aujourd'hui à M. Cottereau, et qui porte le nom de Monvaerni, dont il faut rapprocher deux plaques dues évidemment à la même main, qui appartiennent l'une à M. Ch. Mannheim, l'autre à M. Maillet du Boullay, nous semble se placer entre ces essais et les œuvres des Pénicaud.

Parmi les œuvres les plus remarquables de Nardon, son chef, ou de son atelier, nous citerons les triptyques de la Crucifixion encadrée par l'Annonciation et la Crèche à M. Charles Ephrussi et à Mlle Grandjean, et celui du Jugement dernier à M. Schiff. Il serait intéressant de se reconnaître parmi tant d'œuvres qui, portant sur leur revers le poinçon si connu fait d'un P couronné, sont attribuées à Jehan II Pénicaud, et qui, avec certains détails dans l'exécution que l'on retrouve partout, présentent des dessins si divers, allant de la gaucherie d'un gothique qui s'essaye à un autre art, à l'aisance souveraine d'un artiste sûr de lui-même. L'exposition de M. Spitzer offre ces contrastes dans deux pièces du même ton gris fin, une Vierge provenant d'une Paix, et l'*Adoration des Rois,* qui est pour nous l'émail que nous aimerions le plus à posséder. Une merveille! Les quatre Vertus de M. Cottereau, dont l'une est signée IH. PENICAVD IVNIOR, sont bien caractéristiques de la dernière manière de cet émailleur dont il nous faut signaler encore une pièce : c'est une petite plaque du Musée d'Aix, en forme de sceau ogival, représentant Jésus chez Pilate. Elle complète un ensemble bien connu, qui était passé de la collection Debruge, dans la collection Basilewski. Une longue plaque de P. Courteys y remplaçait les plaques qui manquaient. Basilewski fut assez heureux pour en retrouver quatre, et la cinquième est celle du Musée d'Aix. L'empereur de Russie sait aujourd'hui à qui s'adresser pour compléter son tableau d'émail du Musée de Tzarkoë Sélo.

L'Exposition nous montre quelques pièces de l'artiste inconnu qui signe K. I. P. ou K. I. des émaux que l'on confondrait avec certains de Jean II Pénicaud ; petites pièces qui représentent surtout des combats de gens vêtus à l'antique, comme sur deux plaques appartenant à M. Josse. Les deux que possède M. Ch. Mannheim ne

portent point de poinçon au revers; mais un sacrifice, qu'on serait tenté d'attribuer à Jehan II est frappé d'un poinçon formé d'un lion



PANNEAU EN BOIS SCULPTÉ, DU XVIe SIÈCLE

(Collection de M. Ed. Bonnaffé. — Exposition universelle de 1889)

sur les lettres I. K. Au lieu de l'éclaircir cela embrouille un peu la question.

Léonard Limousin est représenté par de magnifiques exemplaires en tête desquels il convient de placer le *Quos ego* de M. Spitzer, et les cinq portraits, dont ceux de Catherine de Médicis et d'Amyot, à

MM. de Rothschild. Mais il n'a rien à nous apprendre si ce n'est qu'il est parfois négligé. On pourrait suivre P. Courteys pendant sa trop longue carrière, car si ses premières œuvres sont exquises, ses dernières sont trop celles d'un vieillard.

J. Covrt dit vigier, qui s'est donné la peine de signer ainsi tout au long, sur leur ombilic, deux plats appartenant l'un au baron Gustave de Rothschild, l'autre à M. Spitzer, nous montre comment on s'y prenait à la Renaissance pour s'inspirer d'une estampe sans la copier, et cela avec une aisance extraordinaire. Le premier de ces plats nous montre, en effet, le *Parnasse* de Raphaël transformé en une frise circulaire dont les nombreux personnages se combinent ensemble le plus naturellement du monde.

Si l'on peut attribuer au premier des Couly Noylier le portrait en pied du joyeux capitaine Frerot, la bouteille en main, à M. G. Le Breton, ainsi que quelques coffrets représentant à l'ordinaire ou des jeux d'enfants ou des travaux d'Hercule, à MM. de Rothschild et Spitzer, il faut donner au second un triptyque du Musée de Limoges formé de plusieurs plaques représentant quelques scènes de la Passion, signé N et daté de 1541.

La céramique nous arrêtera peu, car il serait d'un médiocre intérêt de constater par quelle couleur diffèrent les plats et les corbeilles exposés en exemplaires de choix par M. Spitzer, Mme la comtesse d'Yvon, M. Nollet et Mlle Grandjean, et si parmi les brocs et les aiguières qui appartiennent à M. le baron |Alphonse de Rothschild, il y en a d'inédits. Si la Nourrice n'est qu'une œuvre de la suite de Palissy, ainsi qu'on serait fondé à le croire d'après un passage du journal d'Herouard, médecin de Louis XIII, la statuette de bois du Musée de Reims, qui représente le même sujet, mais d'une façon plus incisive, serait antérieure et probablement le modèle.

On ne sait pas bien quelle filiation existe entre l'atelier de Palissy et celui de Manherbe; mais elle existe certainement ainsi que le montrent les deux épis de toiture que M. Ridel a distraits de sa nombreuse collection réunie à Vimoutiers aux dépens des fermes et des castels de la région.

Est-ce de là que sont sorties également deux fontaines, prêtées l'une par Mme la comtesse d'Yvon et l'autre par M. Luguet? Celle-ci qui porte les termes et la devise des Gouffier, avait fait dire beaucoup de choses erronées à Benjamin Fillon dans son *Art de terre chez les Poitevins*. On nous assure que ce n'est pas la même qu'il a publiée, mais c'est assurément sa sœur jumelle.

Que dire des dix pièces de la faïence de... Saint-Porchaire exposées par M. Spitzer, Mme la comtesse d'Yvon et M. le baron Alphonse de Rothschild, après l'ingénieux article publié ici même par M. Ed. Bonnaffé, le dernier parrain de ces pièces d'origine mystérieuse? Elles appartiennent pour la plupart à la première période de la fabrication, de celle où les formes sont les plus simples et les colorations les plus sobres.

Mais il ne peut y avoir d'incertitude sur deux pièces que M. le baron Gustave de Rothschild a exposées afin de mettre la sagacité des amateurs en défaut. Qui de nous, en effet, n'attribuerait à un atelier d'Urbino, de Castel-Durante peut-être et du milieu du XVIe siècle, la gourde que nous publions? Le dessin, la couleur et l'exécution sont d'un Italien, malgré la devise française : *Seigneur je espère en toi*. Mais qu'on regarde sous le pied et l'on y pourra lire l'inscription NISMES et la date 1581. M. Tollain a exposé une seconde gourde aux mêmes armes et de même origine. Les érudits nîmois trouveront-ils dans les archives de quelque tabellion de quoi éclaircir ce mystère?

Quelques fort beaux spécimens exposés par M. Spitzer représentent l'art du coutelier au XVIe siècle. Quant à l'histoire de la reliure dans le même temps, les exemplaires de choix ayant appartenu aux rois ou aux grands amateurs de France, prêtés par M. Damascène Morgan, ont leur réplique dans les œuvres de gainerie exposées soit par M. Spitzer, soit par M. le Sergeant de Monnecove.

Les tapisseries qui enveloppent de leurs gaies colorations les choses exposées au-dessous d'elles sont trop peu nombreuses pour être d'un grand enseignement.

Le formalisme peu intelligent d'un chef de gare nous a privés de deux des tapisseries d'Anet au chiffre authentique de Diane de Poitiers, et nous avons été forcés d'exposer à l'envers, à cause de leur décoloration excessive, deux pièces de la légende de saint Mesme, appartenant à la cathédrale de Langres à qui elles ont été données, vers 1548, par un de ses évêques dont elles portent les armes. Le dessin et l'exécution de ces tapisseries nous font penser qu'elles proviennent sinon de l'atelier de Fontainebleau, du moins de celui de la Trinité fondé par Henri II, et dans lequel il put établir comme moniteurs les ouvriers réunis par son père. Une autre pièce de l'*Histoire de Psyché*, d'après le maître au dé, exposée par le peintre François Ehrmann, nous semble provenir du même atelier.

Quant aux pièces de l'histoire du *Fort roi Clovis*, de la légende

de la Vierge et de la légende de saint Remy envoyés par la cathédrale de Reims et par l'église de Saint-Remy, dont les secondes ont été données par l'archevêque Guillaume de Lenoncourt, nous renvoyons à l'excellente histoire que M. Loriquet en a publiée.



GOURDE EN FAÏENCE DE NÎMES.

(Collection de M. le baron G. de Rothschild. — Exposition universelle de 1889.)

Les broderies exposées par M. Spitzer sont espagnoles, mais elles garnissent d'une façon splendide une vitrine vide. Il ne faudrait pas croire, cependant, que ces broderies sur drap d'or dont le fond fait la lumière, soient exclusivement des Flandres ou de l'Espagne ainsi qu'on le dit trop. Un article de l'inventaire, dressé en 1508, des biens du cardinal Georges d'Amboise, et ainsi conçu : « Une pièce ou est

l'image de saint George faicte richement de broderye sur drap d'or, » est une présomption en faveur d'une œuvre française.

Nous espérions qu'après avoir organisé, avec l'aide de quelques collaborateurs dévoués, l'Exposition du Trocadéro, on nous épargnerait la peine d'en parler ici. L'aimable insistance qu'on a bien voulu y mettre a forcé notre résistance. Mais après avoir remercié notre jeune ami M. E. Molinier des compliments qu'il a bien voulu nous adresser, nous avons hâte de déposer la plume pour nous reposer de trop d'écritures nécessitées par le catalogue de l'Exposition survenant après d'autres besognes aussi fatigantes. Que d'autres tirent des conclusions du spectacle, nous les laissons libre de le faire à notre place.

ALFRED DARCEL.



EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1889

LA CÉRAMIQUE

(DEUXIÈME ARTICLE[1].)

I.

LA PORCELAINE.



ONTRER par suite de quelle évolution, sous l'influence orientale, grâce à l'initiative intelligente d'Ebelmen, aux recherches de Salvétat et, plus tard, aux indications si sûres et si précises de M. Deck, la décoration de la porcelaine s'était modifiée peu à peu : tel a été notre but. Nous avons dit comment après avoir abandonné la peinture au feu de moufle qui ne pouvait donner que des résultats forcément incomplets et absolument faux, au véritable point de vue céramique, on en était arrivé à chercher et à trouver dans la matière elle-même, colorée à l'aide d'oxydes métalliques capables de résister à la haute température du feu de four, des ressources et des éléments décoratifs qui avaient fait défaut jusqu'alors; il nous reste à examiner maintenant si les progrès que promettaient les nombreux spécimens exposés à Paris en 1878 ont été réalisés, et quel parti les artistes de Sèvres, aussi bien que ceux de l'industrie privée, ont su tirer des procédés nouveaux.

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. II, p. 89.

Nous devons constater tout d'abord, et avec regret, qu'à Sèvres, par suite, d'une sorte de rivalité pour ainsi dire rétrospective dont



PORCELAINE TENDRE NOUVELLE. — VASE ÉTRUSQUE.

DÉCORATION ET PEINTURE ÉMAIL JAUNE ET BLEU TURQUOISE, PAR M. LAMBERT.

(Manufacture de Sèvres. — Exposition universelle de 1889.)

nous ne saurions comprendre ni l'intérêt, ni l'importance et qui, malheureusement, s'est manifestée dans la presse par des revendications stériles qui ont, pendant quelques jours, occupé l'attention du

public au grand détriment de notre Manufacture nationale, une division très nettement tranchée a dû être faite dans les produits exposés.

Nous eussions voulu pouvoir juger d'une façon générale les efforts tentés à Sèvres dans ces dix dernières années, apprécier dans leur ensemble les résultats obtenus et les progrès successivement réalisés, progrès qui s'enchaînent naturellement et qui dérivent les uns des autres puisqu'ils sont le résultat d'efforts communs, mais nous devons forcément suivre l'ordre établi et respecter la ligne de démarcation qui a été tracée entre les porcelaines fabriquées depuis 1888 sous la direction de M. Deck, l'administrateur actuel, et celles qui datent de son prédécesseur, M. Lauth.

La comparaison, nous devons le dire avec la plus absolue conviction, n'est pas en faveur de ces dernières. M. Lauth, qui était, avant tout, un homme de science, et qui se défiait un peu, — comme la plupart des savants, du reste, — de ses connaissances en matière d'art, se montra de tout temps trop accessible aux conseils qui lui venaient un peu de partout du dehors. De même que dès le lendemain de son entrée en fonction, il avait suivi trop facilement les indications de quelques-uns de ses chefs de service et que, sans avoir eu le temps de se rendre compte par lui-même des besoins de la Manufacture, au mépris des services rendus et des droits acquis, il avait fait dans le personnel des suppressions arbitraires sans songer qu'il pouvait se rendre ainsi l'instrument inconscient de rancunes mesquines ou de délations intéressées, de même, pour ce qui concernait la direction à imprimer à la décoration, il acceptait, sans trop les contrôler, les idées de tous les artistes ou de tous les connaisseurs plus ou moins autorisés qui avaient accès auprès de lui.

Tantôt s'enthousiasmant pour la *Théorie du contraste simultané des couleurs*, il demandait aux habiles praticiens qu'il avait sous sa direction, de la peinture *scientifique* où tous les tons devaient être, pour ainsi dire, posés mathématiquement; tantôt prônant à outrance un japonisme de convention, imposant une fausse interprétation de la nature ou une imitation lointaine de choses déjà faites, il en était arrivé à jeter dans les esprits une confusion telle que les artistes finirent par douter d'eux-mêmes et ne surent bientôt plus quelle voie ils devaient suivre.

Il suffit de jeter un coup d'œil sur l'ensemble des pièces antérieures à 1888 qui figurent à l'Exposition pour se convaincre que nous n'exagérons rien.

Sous prétexte de corriger des formes que l'on trouvait un peu *froides*, on créa de nouveaux modèles surchargés de sculptures en ronde bosse ou en relief, et qui paraissent faits pour être exécutés en métal plutôt qu'en porcelaine, tels, entre autres, que la *Buire de Blois* (n° 242), qui eût été charmante en argent ou en bronze, mais qui, avec la sensation de fragilité que donne la porcelaine, paraît



PORCELAINE TENDRE NOUVELLE. — VASE D'ESSAI.

DÉCOR DE CAPUCINES, PAR M. EM. BELET.

(Manufacture de Sèvres. — Exposition universelle de 1889.)

mal équilibrée et dont l'attache à la base est tellement menue que l'on ne peut s'empêcher de craindre que l'anse surélevée ne la fasse basculer. Certains vases comme le *Vase Soufflot* (n° 59) formé d'éléments qui s'emboîtent les uns dans les autres, d'un aspect lourd, rendu plus lourd encore par le contraste de la petitesse des cartels qui l'entourent et la délicatesse des minuscules sujets de figures qui les décorent, ou le *Vase Ledoux* (n° 236), sorte de piédestal cylindrique porté sur un pied qu'il écrase, sont absolument mauvais. Nous pourrions citer encore beaucoup d'autres pièces, le *Vase d'Anizy* (n° 222),

la *Cafetière Ebelmen* (nº 294), la *Buire Réaumur* (nº 240), le *Pot-à-eau d'Arras* (nº 317), la *Chocolatière Carrier-Belleuse* (nº 272), etc., etc., dont la conception bizarre et les formes étranges font un singulier effet dans l'exposition d'une Manufacture chargée de fournir des modèles à l'industrie.

Quant à la décoration, d'une *exécution* absolument remarquable, — comme toujours à Sèvres, du reste, — elle dénote une indécision telle qu'il semble que l'on ait voulu toucher à tous les genres, et l'on comprend facilement le sentiment profond de découragement et presque d'impuissance qui, à un moment donné, s'est emparé de tous les artistes, et devant lequel M. Lauth a dû résigner ses fonctions.

Un examen rapide de l'ensemble des pièces exposées viendra à l'appui de ce que nous avançons.

M. Lauth qui, ainsi que nous l'avons dit précédemment, avait repris avec l'aide de M. Vogt, chimiste de la Manufacture, les recherches de Salvétat et qui avait réussi à produire une porcelaine à texture kaolinique et à couverte attendrie permettant l'emploi des émaux, nous semble avoir un peu abusé de ces derniers, notamment dans l'imitation des *émaux en grisaille* de Limoges.

C'est là surtout que l'on peut voir combien il est dangereux, en matière d'art, de demander à un procédé ou à une matière la répétition d'un résultat obtenu à l'aide d'une matière ou d'un procédé différents. Ce qui fait plus particulièrement le charme et la supériorité de ce bel art de l'émail tel qu'il a été pratiqué au XVIe siècle par les Pénicaud, les Léonard Limosin, les Pierre Reymond et tant d'autres, c'est la douceur et la transparence obtenues par la superposition d'une couche mince d'émail blanc sur un fond d'une coloration puissante, c'est la fusion parfaite de cet émail blanc qui, par une gradation insensible, passe de la demi-teinte la plus légère à la blancheur la plus éclatante sans rien perdre de sa pureté et de sa limpidité; c'est là un des caractères principaux de la peinture en grisaille sur métal, et ce résultat s'obtient surtout par des additions successives de l'émail, par des passages au feu plusieurs fois répétés et par une surveillance incessante de la pièce pendant la cuisson. L'emploi du métal comme excipient permet seul ces surcharges d'émail et cette surveillance de tous les instants. Avec la porcelaine, rien de semblable. Le fond manque de la vigueur nécessaire pour obtenir des transparences très franches : si la couche d'émail est trop faible, il se produit des *trous* dans le modelé; si elle est un peu trop forte, c'est la

transparence qui fait défaut. Si habitué qu'il soit à l'emploi de l'émail, l'artiste ne peut jamais être certain du résultat qu'il obtiendra et il est obligé le plus souvent de *tricher*, soit en cernant ses



PORCELAINE DURE. — VASE POTICHE.

DÉCOR EN RÉSERVE, PAR M. EM. BELET.

(Manufacture de Sèvres. — Exposition universelle de 1889.)

figures d'un trait qui laisse le fond à découvert, soit en exagérant dans la lumière la couche d'émail blanc : ce dernier, en outre, n'étant pas de la même nature que le fond, il en résulte une différence de glaçure qui est assez prononcée et qui ôte de l'unité à l'ensemble. L'effet est

plus sensible encore lorsque la composition du sujet comporte un fond et forme pour ainsi dire tableau, comme dans le *Vase d'Avignon* (n° 104), par M. Gobert, qui représente le *Triomphe de Vénus*, dans le *Vase Houdon* (n° 111, la *Chasse*), par Mlle Apoil, dans le *Vase Bullant* (n° 60, l'*Aurore*), par M. Gobert, vase dont le fond en bleu jaspé laisse l'œil indécis et ne produit pas un contraste assez grand entre l'émail et le corps même de la pièce.

Tous ces sujets et d'autres du même genre que nous n'avons pas cités, sont d'une composition remarquable, l'exécution en est pleine de délicatesse, absolument charmante dans certaines parties, et, malgré tout, l'effet est loin d'être satisfaisant. Il semble que l'on soit en présence d'œuvres bâtardes et l'on ne peut s'empêcher, en les voyant, de regretter la suppression de cet ancien atelier d'émaillage sur métaux [1] où ces habiles artistes, si consciencieux et si modestes, auraient pu continuer à trouver, dans la pratique d'un art essentiellement français et dont la décadence va s'accentuant tous les jours, l'emploi d'un talent qu'ils ont dépensé dans des imitations qui ne peuvent donner que des résultats imparfaits.

Le procédé de l'application des *pâtes blanches* sur fonds colorés, pratiqué depuis longtemps et qu'on semble, à tort suivant nous, vouloir abandonner, est de beaucoup préférable, surtout pour les pièces de petites dimensions; il produit des effets à peu près identiques à ceux que donne la peinture en grisaille sur émail, c'est-à-dire qu'il modèle également par transparence, mais avec cette harmonie douce qui résulte de l'identité parfaite des matières employées. MM. Gobert et Taxile Doat ont exécuté en ce genre des œuvres que l'on ne saurait trop louer.

Nous n'en pouvons dire autant du *Vase Bullant* (n° 6), décoré à l'aide de ce procédé, d'un *Cortège triomphal* d'après *Mantegna*, sur fond vert frotté d'or. Les pâtes blanches d'application, qui se prêtent admirablement aux fantaisies décoratives librement exécutées par les habiles artistes dont nous venons de citer les noms, ne peuvent convenir, surtout dans des dimensions aussi réduites, à la traduction d'œuvres d'un ordre aussi élevé que celles du maître de Padoue, et

1. Cette suppression, que rien ne justifiait, date de 1875. L'atelier de Sèvres a produit des pièces absolument remarquables et qui peuvent être classées parmi les œuvres les plus parfaites qui existent en ce genre. Bien que la plupart aient passé en Angleterre, le Musée de la Manufacture a pu en conserver plusieurs qui sont de premier ordre et qui font vivement regretter une mesure qui a été si préjudiciable à l'art et à l'industrie.

c'est presque manquer de respect à l'art que de les laisser interpréter de cette façon.

Nous croyons également que c'est une grave erreur d'avoir voulu imiter avec la porcelaine de Sèvres les grès à reliefs blancs sur fond bleu de Wedgwood. Les biscuits de Wedgwood ont, par la nature même de leur pâte et par la façon dont ils étaient cuits, un aspect dur, solide et comme légèrement glacé, surtout dans les parties blanches, que ne donne pas la pâte de Sèvres dont les produits en ce genre, — qui, en réalité, n'a rien de bien attrayant et que l'on a cherché à faire revivre, nous ne savons trop pourquoi — paraissent ternes, froids et se salissent avec une déplorable facilité, ainsi que l'on peut s'en convaincre à l'Exposition.

Nous préférons de beaucoup les applications d'émaux de couleur employés avec succès dans l'ornementation d'une foule de petites pièces délicates exécutées avec le soin méticuleux, la rectitude un peu trop précise peut-être, l'habileté sans rivale qui distinguent les décorateurs de Sèvres; mais nous sommes persuadé que ce serait entrer dans une mauvaise voie que de continuer à multiplier ces pièces que l'industrie privée peut faire exécuter journellement et dont la production ne répond pas au but que doit poursuivre la Manufacture de Sèvres.

Il est également à désirer que l'on renonce à la confection de ces pièces monumentales en biscuit, que l'on veut faire passer aux yeux du public pour des tours de force de fabrication et qui sont absolument fausses au point de vue céramique. Sous le rapport de la fabrication, des pièces telles que le *Groupe des paons* (n° 329) ne prouvent rien, puisqu'elles sont faites en plusieurs parties, rassemblées et montées ensemble après la cuisson, et dont les joints sont soigneusement dissimulés au moyen d'une sorte de pâte ou mastic à froid; elles sont absolument contraires au résultat que doit chercher à atteindre tout véritable céramiste dans les pièces exclusivement décoratives, c'est-à-dire l'éclat et la couleur. On comprend l'emploi du biscuit de porcelaine pour les bustes, les statuettes, les groupes et une foule d'objets de petites dimensions destinés à être reproduits à un grand nombre d'exemplaires et où il peut, à bon marché, et quelquefois avec succès, suppléer le marbre dont il a la blancheur et la dureté, mais nous ne voyons pas quel avantage il peut y avoir à faire en porcelaine des pièces aussi grandes que le *Groupe des paons*, et si l'on voulait relever exactement tout ce qui a été dépensé de temps et d'argent pour arriver à un résultat, défectueux sous bien des rap-

ports, on verrait que l'exécution en marbre n'en eût pas coûté plus cher. Il est fâcheux que M. Cain, l'éminent sculpteur qui a créé ce modèle vers 1873, croyons-nous, en vue de la décoration du jardin de l'hôtel de M. Thiers, place Saint-Georges, n'ait pas insisté pour qu'on le reproduisît en porcelaine polychrome ainsi que cela avait été décidé dans le principe. Nous nous rappelons avoir vu à cette époque des essais de colorations chaudes et puissantes faites dans ce but par un véritable céramiste, Charles Ficquenet, mort récemment, sur des faisans dont le modèle était également dû à M. Cain, et ces essais, qui étaient absolument remarquables, nous font vivement regretter qu'on ait cru devoir substituer l'emploi du biscuit au projet primitif. C'eût été là, pour M. Lauth, l'occasion de montrer quel parti on pouvait tirer de la *porcelaine Salvétat* ou *porcelaine nouvelle*, pour nous conformer à la désignation du *Catalogue*, dont il a été si souvent question dans ces dernières années et qui, ainsi que nous l'avons dit dans un précédent article, constituait en céramique un réel progrès qu'attestent quelques beaux vases décorés de fleurs et de feuillages signés Émile Belet, Richard, Lambert, etc., ainsi que toute une série de *flammés* sur lesquels nous reviendrons plus loin.

Appelé, il y a deux ans à peine, à diriger la Manufacture lorsque M. Lauth eut donné sa démission, M. Deck y apporta sa longue expérience, sa connaissance pratique de tout ce qui concernait les arts du feu et son goût si sûr en matière de décoration.

Sans proscrire entièrement la *porcelaine nouvelle* à laquelle son prédécesseur avait donné une importance considérable, mais qui, par suite du désaccord qui se produisait parfois entre la pâte et la couverte et qui se manifestait surtout par des *tressaillures*, n'offrait pas toutes les garanties de réussite certaine, absolument nécessaires pour des pièces à la décoration desquelles les artistes consacrent souvent de longs mois, M. Deck dirigea ses recherches du côté de la porcelaine tendre dont la fabrication, reprise sous la direction de Regnault, d'après les *formules* de la Manufacture de Louis XV, avait été définitivement abandonnée après 1870.

Corrigeant dans la composition artificielle de la pâte tout ce que l'ancienne porcelaine avait de défectueux, donnant de la plasticité aux matières sèches et pulvérulentes qui en sont la base et qui, en rendant le travail de l'ouvrier extrêmement difficile, étaient la cause des accidents si nombreux qui se manifestaient à la cuisson, il est arrivé

à produire une porcelaine d'une texture parfaite, se prêtant admirablement à toutes les exigences de la fabrication et avec laquelle il est possible de faire des pièces de grande dimension que l'on ne pouvait obtenir autrefois.

A la vérité, cette porcelaine tendre ne possède pas la douceur laiteuse qui fait le charme souverain de l'ancienne, sa pâte est légèrement bise et un peu froide à l'œil, mais il ne faut pas oublier que M. Deck n'a commencé cette nouvelle fabrication que depuis un an à peine et qu'il la perfectionne tous les jours, témoin le petit vase décoré d'une branche de capucines en fleurs qui a été placé tout dernièrement dans les vitrines et qui ne figure pas au *Catalogue*.



SOUPIÈRE DU « SERVICE DE MARSEILLE », EXPOSÉ PAR MM. HAVILAND ET Cie.

(Exposition universelle de 1889.)

Ce vase, qui n'est, en réalité, qu'une sorte d'échantillon librement traité, montre mieux que ne pourrait le faire une pièce beaucoup plus importante tout ce que promet pour l'avenir cette porcelaine à laquelle le nom de Deck restera désormais attaché ; il est difficile de rêver une matière plus belle décorée de couleurs plus éclatantes, plus pures et d'une transparence plus profondément vigoureuse ; c'est bien là de la véritable céramique dans l'acception la plus complète du mot et c'est avec une grande satisfaction que nous avons vu au bas de cette remarquable porcelaine une mention qui indique qu'elle restera au Musée de Sèvres comme un témoin irrécusable des progrès accomplis sous la direction de l'éminent praticien dont le nom occupe à juste titre une place d'honneur dans le *Livre d'or* de l'industrie française.

Et puisque nous parlons du Musée de Sèvres, nous dirons combien

il est regrettable que ce Musée si complet, grâce aux soins de Brongniart et de Riocreux, et qui pourrait être si instructif, ne possède pas de *Catalogue*, ne fût-ce que pour rappeler, dans de courtes notices historiques et techniques, l'ensemble des efforts tentés à la Manufacture à diverses époques et faire connaître la genèse des progrès incessants dont l'industrie céramique lui est redevable, progrès qui sont attestés par les spécimens si intéressants et si pleins d'enseignements conservés dans ses vitrines. Alors que tous les musées d'Angleterre et d'Allemagne, même les moins importants, ont des catalogues qui sont de véritables modèles de clarté et d'érudition, il est au moins surprenant que le Musée de Sèvres n'ait pour renseigner les fabricants, les collectionneurs et les étrangers érudits qui le visitent, que des étiquettes sommaires et parfois inexactes.

Non content d'appliquer ses soins et ses travaux à la recherche de cette nouvelle porcelaine tendre, M. Deck voulut encore poursuivre la réalisation d'une idée qu'il caressait depuis longtemps, la création d'une pâte permettant de fabriquer en porcelaine émaillée de très grandes pièces destinées à la décoration des parcs et des jardins, plus solides que la faïence et plus faciles à décorer que le grès. Il est arrivé ainsi, en modifiant sensiblement la pâte ordinaire de la porcelaine et en y additionnant des matières plus grossières, à composer une pâte qui répond admirablement au but qu'il s'était proposé et qui, en outre, possède cette propriété d'être tellement plastique qu'on peut la travailler absolument comme la terre glaise. Les artistes auront donc dorénavant la facilité d'exécuter directement sur la pièce elle-même, et sans avoir à se préoccuper des exigences du moulage ni à craindre les trahisons du réparage, les motifs décoratifs qu'ils auront composés. Le beau vase aux *Enfants soutenant des guirlandes* (n° 367), par M. Dalou, qui n'est pour ainsi dire qu'un vase d'essai, ainsi que le vase décoré d'un sujet de figures gravées en creux au trait (n° 373, *Le Cidre*), par M. Gobert, et quelques grandes caisses à fleurs, montrent quel parti on pourra tirer de cette nouvelle porcelaine qui résiste admirablement à tous les changements de température.

Sur sa *porcelaine tendre nouvelle*, M. Deck a appliqué ces beaux émaux transparents *céladon* et *turquoise* qui avaient fait l'objet principal de ses recherches antérieures et dont il avait montré de si beaux spécimens en 1878 à l'Exposition universelle, et en 1884 à celle des Arts décoratifs, et il a trouvé pour les pièces ainsi émaillées, une décoration spéciale, procédant tout à la fois du relief et de la gra-

vure en creux, et qui donne, par suite de la plus ou moins grande épaisseur de la matière colorante, des effets remarquables par leur harmonie douce et chatoyante ; les plats n°s 413, 414 et 423, décorés à l'aide de ce procédé par M. Bonnuit, de charmants vases de MM. Taxile Doat, Réjoux et Lucas sont d'un bel aspect et d'une réussite parfaite.

Nous arrêterons ici cet examen, un peu long déjà, des produits de la Manufacture, tout en exprimant le regret que l'on n'ait pu leur donner au Champ de Mars, un cadre plus digne de la place considé-



PETIT VASE DE PORCELAINE A DÉCOR EN CAMAÏEU BLEU, PAR M. KROG.

(Manufacture royale de Copenhague. — Exposition universelle de 1889.)

rable que Sèvres occupe dans l'industrie de notre pays, et en regrettant, surtout, que la Commission de perfectionnement, convoquée à cet effet, ne se soit pas opposée énergiquement à l'exposition de certaines œuvres que nous avons cru devoir passer sous silence, comme le n° 70 et tant d'autres, qui sont absolument indignes d'un établissement d'État. Ainsi que nous l'avons dit plus haut, il faut, actuellement, juger la Manufacture plus par ce qu'elle promet que par ce qu'elle a produit dans ces dix dernières années. Dès aujourd'hui, cependant il semble que des réformes sérieuses doivent être apportées dans son organisation intérieure où le personnel administratif [1] occupe une place trop considérable au détriment du personnel artistique. On ne comprend guère, par exemple, comment il se peut que dans un établis-

1. Voir le *Catalogue officiel des Manufactures nationales*, p. 13.

sement qui compte déjà un administrateur, un administrateur-adjoint et un secrétaire de l'administration, il y ait place encore pour un *chef des services administratifs* (?). Que l'on compare avec les *états* et les budgets d'aujourd'hui, les *états* et les budgets de 1810, de 1830 ou de 1845, alors que sous la direction de Brongniart, la Manufacture jouissant d'une réputation incontestée, produisait des œuvres, discutables peut-être au point de vue de nos tendances actuelles, mais d'une importance considérable et d'une exécution parfaite, et l'on verra combien était plus grande la part faite au personnel *producteur*, le seul, en réalité, qui doive compter dans une manufacture dont la mission est de produire. Mais ce sont là, avec celle de l'organisation et de recrutement de l'École de Sèvres, des questions auxquelles nous voudrions consacrer une étude spéciale.

Il serait à désirer, du reste, que la Manufacture reprît sur l'industrie de la porcelaine l'influence qu'elle a exercée pendant si longtemps. A l'exception de quelques efforts individuels, en effet, et de quelques rares tentatives faites par de grands fabricants, l'Exposition actuelle ne nous montre rien que de banal, de médiocre ou de connu.

Parmi les productions individuelles, nous devons citer en première ligne les porcelaines à couvertes *flammées* d'un céramiste profondément amoureux de son art, chercheur désintéressé et que rien n'a pu décourager, M. Chaplet, de Choisy-le-Roi. Les pièces qu'il expose peuvent, sans avoir à redouter la comparaison, être mises à côté des plus beaux *flammés* chinois; c'est bien la même intensité et la même pureté de coloration, le même aspect, doux et solide à la fois, donnant à l'œil la sensation de la pierre la plus précieuse, la même dureté réelle provenant de la haute température à laquelle elles ont été soumises. M. Chaplet est arrivé à produire les *flammés* d'une façon certaine et régulière et ce n'est certes pas là un des moindres progrès réalisés dans le domaine de la céramique moderne.

La recherche de ces belles couvertes rouges dues au protoxyde de cuivre et auxquelles les Chinois ont donné les noms si caractéristiques de rouge *sang-de-bœuf*, rouge *foie-de-mulet*, rouge *haricot*. etc., mélangées, par *coulures* dues au hasard du feu, à des tons bleus, violets, jaunes ou lilas pâle, a été en effet un problème dont se sont occupés la plupart des céramistes de notre temps.

Commencés à Sèvres par Salvétat, qui a consigné le résultat de ses recherches et de ses analyses dans les *Notes et additions* de la nou-

velle édition qu'il a donnée du *Traité des Arts céramiques* de Brongniart, les premiers essais de coloration des porcelaines au moyen des rouges de cuivre, faits plutôt, pour ainsi dire, au point de vue du dilettantisme scientifique, que pour arriver à un résultat pratique, furent abandonnés pendant longtemps. Deck qui, de tout temps, s'est passionné pour les produits de la céramique orientale, fit à son tour, vers 1868, des tentatives qui réussirent pleinement et tous les véritables amateurs se souviennent encore de l'admiration que souleva,



PLAT EN PORCELAINE, DÉCORÉ EN RÉSERVE SUR FOND BLEU.

(Manufacture royale de Copenhague. — Exposition universelle de 1889.)

quand elle fut exposée en 1880, la série si remarquable de ses petits vases flammés[1]. Appelé à la tête de la Manufacture de Sèvres, M. Lauth reprit en 1882 les recherches abandonnées par Salvétat et, dès 1884, à l'Exposition faite au palais des Champs-Élysées par les soins de l'Union centrale des Arts décoratifs, il put montrer des pièces relativement assez importantes, d'une réussite incontestable, et auxquelles personne, alors comme aujourd'hui, ne refusa les éloges qu'elles méritaient. Les porcelaines flammées, exposées actuellement par M. Chaplet, nous semblent cependant, et notre avis est partagé par un grand nombre de céramistes, supérieures à celles de Sèvres, et

1. M. Optat Milet, de Sèvres, avait également exposé en 1880 des *flammés* qui ont été très remarqués.

cela tient surtout à ce que ces porcelaines sont plus dures et ont cuit à une température plus élevée. Cette différence de cuisson est sensible surtout dans la suite de porcelaines de ce genre envoyées dernièrement à l'Exposition par MM. Hache, Julien et Ce de Vierzon; les tons en sont évidemment très beaux, mais la matière semble vitreuse et n'a pas l'aspect solide qui distingue les porcelaines chinoises et que M. Chaplet est arrivé à donner à ses produits.

A côté de M. Chaplet, nous sommes heureux de rencontrer et de mentionner ici un artiste trop modeste, dont les premiers essais avaient aux dernières expositions attiré l'attention et mérité les encouragements de tous les véritables amateurs de céramique, M. Albert Dammouse, de Sèvres. Ses décors sous émail, exécutés dans une gamme douce et avec une palette qui se compose seulement des trois ou quatre métaux qui peuvent résister à la température du grand feu de four, font le plus grand honneur à son talent toujours délicat et d'un goût irréprochable.

La décoration sous émail se retrouve également dans un *service*, exposé par MM. Pillivuyt, de Mehun-sur-Yèvre, très remarquable comme fabrication et comme exécution, mais dont nous ne saurions louer, malgré le talent incontestable que l'on y a dépensé, la décoration d'une originalité trop cherchée et les formes absolument étranges; nous y avons remarqué, notamment, des tasses à café où de mignonnes fées pourraient peut-être tremper leurs lèvres roses, mais dans lesquelles il semble bien impossible que nous arrivions à boire, nous autres, simples mortels.

Parmi les porcelaines de fabrication commerciale, mais que nous devons signaler à cause de leur valeur artistique remarquable, nous citerons en première ligne les beaux services de la maison Haviland et Cie de Limoges, dont les produits sont recherchés non seulement en France, mais encore à l'étranger, principalement en Angleterre et en Amérique, où il en est exporté annuellement pour plus de 1,800,000 francs; si l'on songe à la concurrence que leur font, sur le marché américain, les porcelaines allemandes et japonaises, c'est là un résultat considérable dont peut, à juste titre, s'enorgueillir l'industrie française, et ce résultat, nous sommes heureux de le constater ici, est dû autant à la perfection de leur belle fabrication, qu'à la délicatesse et à la pureté des formes et au goût irréprochable du décor obtenu par des procédés particuliers d'impression. C'est dans les ateliers d'Auteuil, fondés il y a longtemps déjà par Bracquemond, l'artiste éminent chez lequel le graveur se double d'un céramiste

aux convictions profondes, et dirigés aujourd'hui, sous le contrôle incessant de M. Ch. Haviland, par un décorateur rompu à toutes les difficultés du métier, M. Jochum, que sont exécutés les modèles des formes et que l'on imprime les feuilles dont les couleurs mates, reportées ensuite avec le soin le plus méticuleux sur les pièces blanches par les ouvrières de la manufacture de Limoges, se développent et acquièrent au feu une glaçure que l'on trouve rarement sur les porcelaines décorées par impression. Les services aux *myosotis*, aux *bleuets*, celui de *Marseille*, etc., doivent être considérés comme de véritables porcelaines d'art.

Les manufactures étrangères dont quelques-unes, en 1878, pouvaient nous faire redouter pour l'avenir une concurrence sérieuse, ne nous paraissent pas être en progrès. En Angleterre, ni la fabrique de Worcester, ni celle de MM. Minton, les seules qui offrent un véritable intérêt, n'ont jugé à propos d'envoyer leurs produits au Champ de Mars et nous préférons ne pas parler des porcelaines exposées dans la section de l'Autriche-Hongrie qui n'ont de remarquable que le mauvais goût qui a présidé à leur décoration.

Il nous faut cependant faire une exception pour la Manufacture royale de Copenhague dont l'exposition, véritablement belle, a été comme une sorte de révélation inattendue, et apporte, pour ainsi dire, une note nouvelle dans l'art de la porcelaine.

Et pourtant, au point de vue exclusivement céramique et sous le rapport du *métier*, rien n'est plus simple que ces porcelaines qui dès le premier jour ont excité une si grande admiration : un peu de bleu, quelques taches vertes, parfois un indice de rouge, de minces filets d'or en relief et c'est tout. Mais le bleu est si tendre, si délicat et l'on pourrait presque dire si distingué, le vert et le rouge si doucement harmonieux, la matière si belle, et ce peu est employé avec une entente si complète de la décoration, une sûreté de dessin si grande et, dans certains cas, avec une audace si étonnante, que cela a suffi à M. Krog, l'habile artiste qui est à la tête de la Manufacture, pour exécuter ces œuvres absolument remarquables et qui sont appelées à rester longtemps dans le souvenir de tous ceux — et ils sont nombreux — qui s'intéressent aux arts du feu.

Les produits vulgaires et sans aucun caractère dont les Japonais nous inondaient dans ces dernières années, par l'entremise des grands magasins de nouveautés, nous avaient fait craindre une

décadence irrémédiable dans l'industrie céramique de ce peuple si profondément artiste; il n'en est rien heureusement, et bien que l'Exposition actuelle soit loin de nous montrer les merveilles de celle de 1878, les œuvres de certains artistes, tels que Makoudzou et Hiotiyen, n'en sont pas moins extrêmement remarquables. Nous les étudierons prochainement avec d'autant plus d'intérêt que, comme point de comparaison, nous avons à l'*Exposition du Travail* d'admirables séries d'anciennes poteries et de porcelaines du Japon, qui nous montrent l'art du pays sous toutes ses faces.

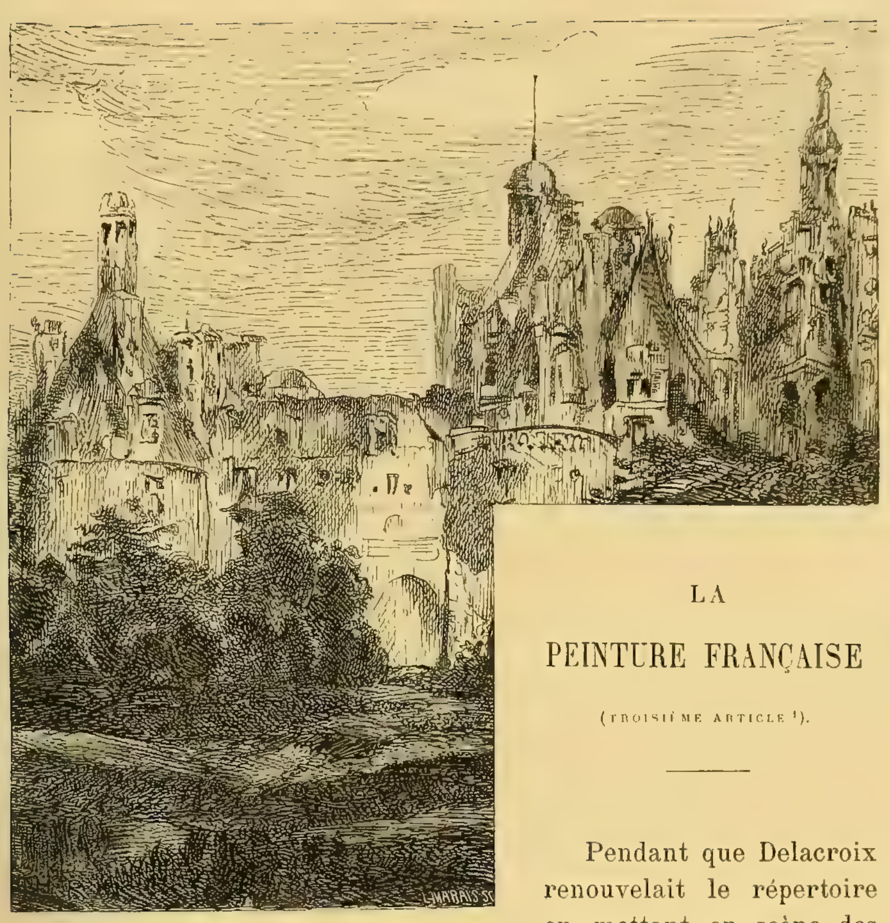
ÉDOUARD GARNIER.

(La fin prochainement.)



Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMPRIMERIE CHARAIRE ET FILS.



LA

PEINTURE FRANÇAISE

(TROISIÈME ARTICLE [1]).

Pendant que Delacroix renouvelait le répertoire en mettant en scène des acteurs chers aux poètes, mais ignorés des vieux amis d'Agamemnon et de Pyrrhus, pendant qu'il introduisait dans la peinture tout un monde d'émotions inédites, une révolution parallèle s'accomplissait dans un autre département de l'art, le paysage. Le *Dante et Virgile* est de 1822; le *Massacre de Scio*, de 1824. Presque à la même époque, un vent se lève qui fait frissonner les branches des grands chênes et agite jusqu'au brin d'herbe; le nuage recommence à courir dans le ciel, le ruisseau si longtemps cristallisé se liquéfie et coule en murmurant sur les cailloux; le petit temple en carton qu'on avait continué de construire sur la colline s'écroule et se trouve subitement remplacé par une humble maisonnette de paysan que surmonte la fumée d'un pauvre foyer.

Ce changement de décor, événement capital des dernières années du règne de Charles X, c'est le réveil de la nature, si cruellement endormie que son long sommeil pouvait faire croire à sa mort; c'est

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. II, p. 72 et 105.

l'avènement du paysage moderne, avec son drame, sa mélancolie et son sourire.

Ce mouvement de résurrection fut essentiellement collectif et il est bien difficile aujourd'hui de déterminer avec précision le rôle spécial de chacun des maîtres qui y prirent part. Peut-être Georges Michel, un inconnu et un dédaigné, fut-il pour quelque chose dans ce renouveau que rien ne faisait prévoir ; mais ici les certitudes historiques nous manquent. Né en 1763, Michel avait beaucoup travaillé pendant la Révolution ; il fut d'abord un artiste de son temps et ne se révélait pas comme novateur. Loin de là, il travaillait à l'ancienne mode et était même moins avancé que Bruandet, le seul homme qui, aux approches de 1800, croyait encore aù Bois de Boulogne. On connaît la première manière de Michel, sa manière petite et porcelainée, où la couleur se fige comme dans une sorte d'émail. Ils sont curieux d'ailleurs ces tableaux où Demarne et Swebach mettaient des figures. C'est l'idéal du Consulat, mais avec moins de solennité que dans Valenciennes, moins de ruines antiques, moins de bergers vêtus à la romaine. Michel a cependant, au cours de cette première période, des ciels nuageux où se manifeste un certain mouvement. A partir de 1814, l'artiste, qui exposait fréquemment depuis 1791, disparaît du Salon. Il ne devait plus s'y montrer. Ce n'est pas sans effort qu'on parvient à avoir de ses nouvelles jusqu'en 1843, époque où se termine sa vie obscure et à bien des égards misérable. On sait aujourd'hui qu'il a fait tous les métiers, entre autres celui de restaurateur de tableaux. L'exercice de cette profession mit entre ses mains des paysages de l'École hollandaise et l'instruisit infiniment. Ce genre de travail lui donna la pensée, alors fort saugrenue, d'étudier la nature de plus près qu'il ne l'avait fait dans sa jeunesse. De là son avatar, que personne ne put signaler alors, car il vivait dans l'ombre, mais qui s'est manifesté plus tard par cette foule d'études, faites pour la plupart dans les environs de Montmartre et qui, peintes sur papier, sont devenues des tableaux, lorsque, dans un temps relativement récent, elles ont été recherchées et collées sur toile. Tous les vieux amateurs possèdent des paysages de Michel, qu'on trouvait chez les brocanteurs du boulevard extérieur au prix de quarante francs, quand ils étaient chers, et qu'on rencontrait toujours sans cadre, car elles ne paraissaient pas mériter les frais d'une bordure, ces vues de la plaine aux grands horizons, ces notes prises au bord de la mer que surmontent des ciels pleins d'orage. En effet, malgré sa pauvreté, Georges Michel put quelquefois quitter Montmartre, centre de ses

opérations et de son idéal. C'était une âme simple et facilement émue : tout à fait timide, alors qu'il travaillait avec Swebach et Demarne, il avait glissé peu à peu vers les hardiesses extrêmes et il employait tous les moyens pour exprimer sa pensée.

Nous avons deux paysages de Michel à l'Exposition du Champ de Mars, la *Plaine*, à M. Jules Ferry, et le *Moulin*, à M. Étienne Arago. Ce sont des exemplaires excellents de la seconde et bonne manière de ce solitaire silencieux dont les œuvres, sans valeur marchande, s'introduisaient sans bruit dans quelques ateliers et qui pouvaient donner à réfléchir aux esprits libres, car l'exécution, tout à fait en dehors des procédés de l'école officielle, était robuste et forte, chargée même parfois d'empâtements insurrectionnels. Il demeure étrange qu'on ait traité avec tant d'indifférence ce rêveur qui mettait dans ses études une unité, une lumière, et parfois un coup de soleil dont la franchise faisait songer à je ne sais quel Ruysdaël de la banlieue.

Mais, encore une fois, nous n'avons pas de données authentiques sur l'influence secrète que Michel a pu exercer sur ses contemporains. La chronologie nous manque à l'endroit de ce précurseur inconscient qui, pendant la seconde phase de sa vie, n'a point daté ses peintures. Je crois toutefois y reconnaître une sorte de filiation hollandaise ; j'entends des Hollandais larges et non des finisseurs à outrance qui ont perdu l'école. Michel est toujours plus attentif à l'effet des masses qu'au dessin du détail, et c'est même en ce point qu'il a été un initiateur, un initiateur latent, car, sous la Restauration, Michel n'était connu que dans les bas-fonds de la brocante.

Si l'on veut épier le premier éveil du paysage, il faut relire les anciens catalogues des Expositions du Louvre. Au Salon de 1819, qui est pourtant le Salon du *Radeau de la Méduse*, rien. Mais en 1822, il se produit quelques signes précurseurs. Les sectateurs de la vieille école forment encore un groupe qui n'a pas été entamé : le redoutable Watelet est intact ; il brille de tout son éclat. Parmi les tableaux qu'il expose figure une *Vue prise à Bar-sur-Seine ;* mais, le catalogue le déclare innocemment, ce n'est pas un paysage comme ceux que peuvent voir des yeux naïfs ; c'est une *Vue ajustée*, Watelet étant convaincu que la nature ne sait pas son métier et qu'elle a toujours besoin d'être corrigée et revue. Néanmoins à côté de ces vieilleries qui alors ravissaient les cœurs, voici un nom inconnu, Camille Roqueplan. L'élève de Gros expose un *Soleil couchant*, paysage qu'il faudrait retrouver, mais qui, nous l'assurons sans le savoir, devait briller par

un accent nouveau. Le début de Roqueplan n'est pourtant pas l'événement capital du Salon de 1822. Le fait important et imprévu, c'est l'apparition de l'aquarelle anglaise. Elle est très brillamment représentée par Bonington qui expose en son nom personnel une *Vue de Lillebonne* et une *Vue du Havre* et qui se retrouve avec Copley Fielding, avec Robson, dans l'Exposition collective organisée par Osterwald qui éditait alors le *Voyage pittoresque en Sicile*. Ces aquarelles d'un travail léger, ces ciels largement lavés dans la note claire sont déjà une révélation. Il est certain que l'horizon va se dégager.

C'est en 1824 qu'éclata la grande lumière. Les Anglais ont appris le chemin de la France : ils envahissent le Louvre; John Constable a trois tableaux, auxquels s'ajoutent des peintures ou des aquarelles de Bonington, de Copley Fielding, de Harding, de Samuel Prout, de John Varley. Que pouvaient faire Bidault et Watelet contre un pareil bataillon de coloristes? Constable à lui seul prononçait leur condamnation éternelle. Les vieux paysagistes français étaient déjà fort tristes, car ils portaient le deuil de Michallon, mort le 24 septembre 1822. Le succès des nouveaux venus rendait leur situation tout à fait mélancolique. Ces infortunés, qui ignoraient Georges Michel et qui n'avaient jamais connu les grands Hollandais, ne s'étaient pas aperçus que, pour faire un paysage, il faut un ciel. Ce détail leur échappait absolument. Constable arrivait et leur apprenait que la campagne n'est éloquente que lorsqu'elle est éclairée par le ciel de l'heure et de la saison. On peut, sans grand effort d'esprit, imaginer quelle impression devaient faire sur les jeunes gens les peintures du maître anglais, ses verdures intenses, ses nuages tumultueux, sa vitalité partout répandue et débordante. Je tiens de Paul Huet que ces tableaux de Constable, si colorés et si puissants, le jetèrent, lui et ses amis, dans un trouble profond. Dès ce jour, la cause du paysage académique fut perdue sans retour,

Le Salon de 1827 montra bien quel ravage Constable avait produit dans ces âmes inquiètes. Lui-même il semblait prendre goût aux Expositions parisiennes, car il figurait encore au Louvre à côté de Bonington qui était tout à fait des nôtres, et dont les plages blondes, les ciels lumineux donnaient de si bonnes leçons. Son compatriote et son ami William Reynolds n'exposait que des gravures; mais il était alors fixé à Paris et l'on avait vu de lui quelques-unes de ses études de paysage, si robustes d'ordinaire et parfois si délicates qui le classent au premier rang des initiateurs. Son rôle historique n'est pas douteux pour ceux qui connaissent le *Pont de Saint-Cloud* de la galerie du duc

d'Aumale, un tableau dans la note grise où Corot est annoncé, et les *Foins* de la vente Baroilhet, peinture excellente et que j'ai eu la bonne fortune d'acquérir, événement qui mettra un point lumineux dans mon obscure biographie. William Reynolds est un coloriste; comme



PORTRAIT DU LIEUTENANT-GÉNÉRAL JOSEPH DWERNICKI, PAR M. J.-F. GIGOUX.

(D'après une lithographie à la plume de l'artiste. — Exposition universelle de 1889.)

Michel, il a la main ferme; il peint solidement et naïvement ce qu'il voit. Aux approches de 1830, personne n'était plus en avant.

Nul doute que ces braves peintres n'aient ému nos paysagistes. Et précisément, à ce Salon de 1827, on voit paraître la *Chasse aux vanneaux* de Decamps, qui semble inspirée par une aquarelle anglaise; les *Environs de la Fère*, de Paul Huet, qui se cherche encore, et des sites italiens revêtus d'une signature alors bien modeste, celle de Corot lui-même. Il est évident que ce Corot des temps primitifs n'est pas tout à fait pareil à celui qui nous a charmé plus tard et qui

a fourni à l'Exposition centenale tant de pages d'une poésie pénétrante. A l'origine, Corot, élève de Michallon, est un camarade d'Aligny et d'Édouard Bertin et, comme eux, il est très préoccupé de ce que l'on appelait alors le style. Il n'est point coloriste, mais il est profondément touché des belles lignes de la campagne romaine et du caractère architectural de la montagne. Ses paysages où subsiste quelque chose du vieux système, sont des constructions savamment étagées, avec de beaux rochers sévères et de grandes silhouettes lointaines. Corot fut assez lent à conquérir son charme victorieux et sa légèreté de manœuvre, mais il reste de sa première manière italienne des études qui sont des merveilles, celle-là surtout où il fait intervenir des monuments et des fabriques. La *Vue du Colisée* (à M. le comte Doria), l'*Ile San Bartolommeo* (à M. H. Rouart). la *Terrasse du palais Doria* (à M. Chéramy) et surtout le *Pont du château Saint-Ange* (à M. Charles Tillot [1]), sont des prodiges de justesse et de vérité locale dans une manière simple, tranquille, loyale, qui est le contraire de l'arrangement que cherchaient Watelet et ses émules. Il y a là une exactitude dans la notation des tons, une sûreté graphique, un sentiment de la lumière italienne que bien peu de maîtres ont connus au même degré. Ces études de sa jeunesse, Corot les conservait précieusement; elles lui ont été bien utiles plus tard, et quoiqu'il ait été parfois traité avec dédain par les aveugles partisans du paysage de style, il a été plus que tout autre fidèle à la poésie des horizons héroïques, et jusqu'à la fin de sa vie, il a gardé son Italie dans le cœur.

Nous n'avons pas moins de quarante-quatre peintures de Corot au Champ de Mars. La commission d'organisation n'a été gênée que par l'embarras des richesses; car, dans ses visites chez les amateurs, elle trouvait des Corot partout, tous différents les uns des autres, et il est remarquable, en effet, que le maître, qui de son vivant était accusé de monotonie, est au contraire varié comme la nature, comme les impressions changeantes qu'elle fait naître dans l'âme. A côté des premières études il y a là des tableaux de l'époque où le talent de Corot s'est définitivement affranchi et nous avons même la *Biblis*, qui, exposée après sa mort au Salon de 1875, a été acquise à la vente Secrétan par M. Otlet et récemment transportée au Champ de Mars. On peut voir aujourd'hui combien la jeunesse a duré pour Corot : il avait le privilège de ne pas vieillir et sa vie a été un renouvellement perpétuel. L'histoire de l'art présente peu d'exemples d'un prin-

1. Voir la gravure de M. Henri Guérard publiée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. II. 3e période, p. 278.

temps aussi prolongé. Quelle science acquise et quelle fraicheur de sentiment dans le *Lac de Garde* (à M. Lutz)! Quelle verdure courageuse et sans mélange dans le *Paysage d'Artois* (à M. Tabourier)! La *Vue de la Rochelle* (à M. Robaut), dont nous avons jadis dit les mérites, est un tableau exceptionnel, un tableau clair, presque blanc, mais d'une justesse de vision véritablement admirable. Et Corot est aussi fort quand il invente que quand il copie. Son imagination est inépuisable. Voyez le *Bain de Diane* du Musée de Bordeaux, et tant d'autres paysages poétiques

Où le silence dort sur le velours des mousses,

où le matin mouillé sourit dans des fraîcheurs d'aurore, où l'on entend, à la tombée du crépuscule attendri une invisible musique chanter dans les bois : tous ces tableaux, d'une nouveauté intacte malgré les années, doivent être salués comme d'éternels chefs-d'œuvre.

Corot a été aussi un peintre de figures. Et c'est même là qu'il a montré qu'il y avait en lui l'étoffe d'un coloriste. Un modèle entrait chez lui : il le revêtait d'un costume de fantaisie, cherchant les notes chantantes, parfois dans le contraste des tons, parfois dans la mélodie des analogues, et notant finement l'accent que prennent les chairs quand elles se juxtaposent aux couleurs tour à tour modérées ou vives. C'étaient là des études qu'il faisait pour lui, en bon musicien qu'il était. La *Femme assise* (à M. H. Rouart) est une merveille de coloration et nous avons regret à penser que Delacroix, le maitre des harmonies, ne l'a peut-être jamais vue. Il est désormais certain que, dans un chapitre sur les coloristes modernes et même sur les coloristes de tous les temps, Corot pourrait réclamer l'honneur d'un paragraphe spécial.

Toutes ces nouveautés et beaucoup d'autres passèrent longtemps inaperçues. On ne comprit pas tout d'abord quel principe fécond Corot apportait dans la peinture. Ce n'est même qu'aux dernières années de la vie du maître que son importance devint évidente. Ces clartés, ces transparences, ces vibrations de la lumière que la jeune école exalte aujourd'hui et qu'elle cherche dans les effets de « plein air », Corot les a devinées, il les a notées, il les a écrites, en un temps où elles n'avaient pas encore de nom dans le langage des ateliers. C'est pour exprimer ce tremblotement de l'air et cette caresse du rayon sur les choses qu'il a paru se plaire quelquefois aux formes indécises et

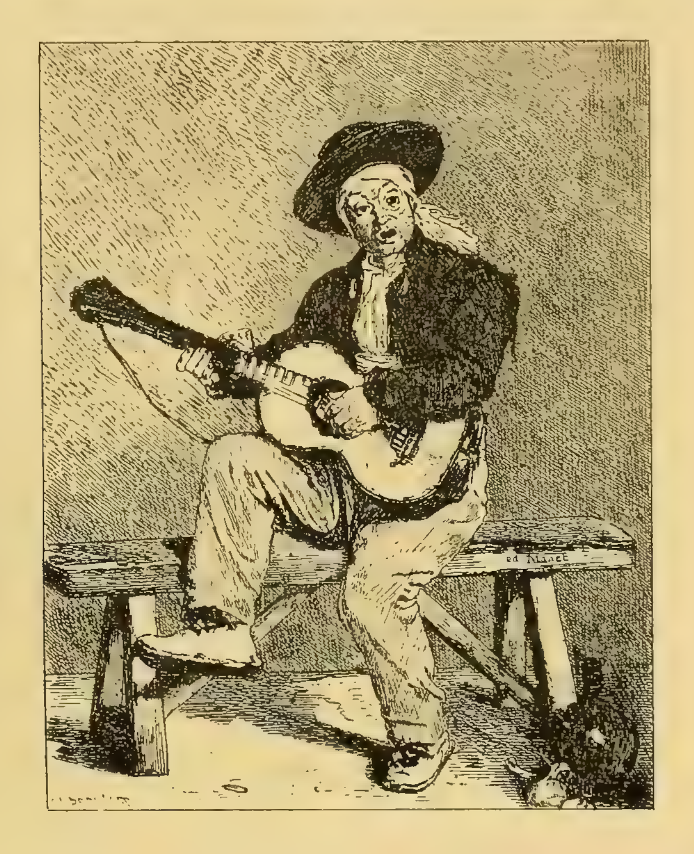
peu dessinées. Ce n'est pas chez Corot qu'on peut compter les feuilles des arbres, et en caractériser, en botaniste, la catégorie végétale. Il estompe, il fond, il noie le détail dans l'ensemble. Et, à vrai dire, il s'agit ici d'une opération de l'esprit plutôt que d'un travail de la main. Les paysages de Corot sont des créations intellectuelles. Il a passé sa vie à étudier la nature, et il sait mieux que personne comment elle est faite; mais il a emmagasiné dans sa mémoire une collection de formes particulières et de faits distincts, il a digéré ces éléments divers et, à l'heure du travail, il retrouve dans son esprit des généralisations, des synthèses. De là sa vertu et son charme : ce grand observateur est un idéaliste, et c'est lui qui a donné à l'art moderne le paysage sentimental, le paysage poétique.

Paul Huet est aussi un ouvrier de la première heure. Né en 1804, il est un peu plus jeune que Corot, mais il n'a pas eu la même éducation d'artiste et il ne s'est pas associé à son rêve, ou, du moins, il a cherché autre chose. Ainsi qu'il l'a dit bien des fois, il avait été très frappé des œuvres des paysagistes anglais, et tout en étant convaincu que l'heure était venue de passionner le spectacle, il voulait aussi exprimer l'énergie des colorations de la nature, l'intensité de la vie locale. Victor Hugo et Sainte-Beuve encourageaient ses débuts. On trouvera sur ce point de précieux détails dans la notice que Burty a consacrée à Paul Huet [1]. Son chef-d'œuvre, l'*Inondation de Saint-Cloud*, est resté au Louvre, mais nous avons au Champ de Mars la *Vue de Rouen* qui, ayant figuré au Salon de 1833, appartient tout à fait à la période batailleuse. A ce paysage, s'ajoutent quelques autres pages intéressantes où la recherche de l'effet, la largeur de l'exécution confinent parfois au décor. Mais la curiosité véritable, quand on consent à faire un retour vers le passé, c'est la *Vue de Rouen*. Il faut y voir un vaste paysage panoramique ambitieux d'exprimer la physionomie locale d'une région, avec ses accidents de terrains, sa construction intérieure, ses cultures superficielles, son caractère intime. Ainsi, dès le début, Paul Huet mettait beaucoup de choses dans ses tableaux et avouait son goût pour le paysage expressif. Sans poursuivre jusqu'au bout sa biographie, il suffira de dire ici qu'il a combattu au premier rang dans l'armée des initiateurs et des tourmentés.

Ce groupe des paysagistes de la nouvelle école est d'ailleurs si nombreux et si varié qu'il faudrait tout un livre pour rendre à cha-

1. *Maîtres et petits maîtres*, 1877, p. 179.

cun d'eux la part de justice qu'il mérite. La foule connait à peine Charles de la Berge, né en 1807, mort en 1842. Sa vie fut courte et le procédé de travail qu'il avait adopté ne lui permit pas de produire beaucoup. Charles de la Berge déclarait que l'idéal consiste à tout peindre d'après nature, à ne rien omettre dans son procès-verbal, à



LE GUITARISTE, PAR MANET.

(Collection de M. Faure. — Exposition universelle de 1889.)

noter le dessin jusque dans ses minuties, en ayant soin cependant de laisser au tableau l'aspect d'unité et d'harmonie que prend le spectacle réel aux yeux de l'observateur qui regarde de loin. C'était facile à dire, difficile à faire. Sa jeunesse s'est dépensée dans ce combat. Le Louvre a son *Soleil couchant*, œuvre de ses dernières années, puisqu'il ne fut terminé qu'en 1839. On se rappelle le fin réseau des branches du chêne se silhouettant en vigueur sur l'or du ciel resplendissant. Ce tableau est un prodige de patience. Tout l'idéal de Charles de la Berge est contenu dans ce panneau. Gautier,

qui l'a connu, nous a laissé une excellente notice sur ce passionné qui, malade et condamné par les médecins, faisait apporter des bûches dans sa chambre pour étudier d'après nature l'écorce et les mousses qui tapissent le tronc de l'arbre vivant, souci vénérable et bien voisin de la dévotion religieuse avec laquelle Albert Dürer, au temps de son voyage en Flandre, contemple la couverte nacrée d'un coquillage ou les marbrures d'un caillou. On comprend que les tableaux de Charles de la Berge ne soient pas faciles à rencontrer. Nous n'avons de lui au Champ de Mars qu'une petite étude prêtée par M. Gigoux. Si intéressante qu'elle soit, cette note ne suffit pas à faire apprécier la longue patience et l'infatigable courage de ce jeune acharné.

Je cite ce nom avec complaisance, parce que l'effort tenté par de la Berge répond à une accusation que le camp des vaincus jetait volontiers à la tête des novateurs. On reprochait à nos amis de ne pas dessiner et de se contenter d'un à peu près. Parole injuste autant qu'ignorante, car l'étude de la forme exacte a été la préoccupation essentielle de la jeune école. Grâce à M. Barbedienne, nous avons ici un monument de cet idéal de réalité scrupuleuse. C'est le *Jardin Beaujon* de M. Cabat, exposé au Salon de 1834. Ce tableau produisit alors une sensation dont on a peine aujourd'hui à se faire une idée. C'était la première fois depuis le XVIIe siècle qu'on voyait un paysage fait exclusivement avec de la vérité. Il y avait là un profond amour pour la nature, une recherche du dessin, une précision du détail qui prouvaient, non seulement une rare habileté technique, mais aussi cette conviction, alors fort imprévue, que la nature est très dessinée, que tout a sa forme et que lorsqu'on y regarde de près, on constate l'individualité des branchages et l'autonomie des brins d'herbe. L'art de M. Cabat, tel qu'il se révélait dans le *Jardin Beaujon*, était-il pleinement original, y avait-il là une création véritable? Quelques-uns en doutèrent. Gustave Planche, très curieux à lire sur ce point, voit surtout, dans M. Cabat, un peintre qui se souvient, un imitateur systématique du passé. L'appréciation du critique se résume en trois lignes : « Je souhaiterais de grand cœur qu'il abandonnât les galeries pour les voyages, et qu'il appliquât à la réalité le singulier talent d'imitation qu'il n'a jusqu'ici exercé que sur les chefs-d'œuvre flamands [1]. »

Planche parle la langue de son temps : il écrit *flamands* quand il devait écrire *hollandais;* mais sous cette réserve le passage cité reste

1. *Études sur l'École française* (Salon de 1834), t. I, p. 266.

significatif et l'observation subsiste. Dans le *Jardin Beaujon* qui, en 1834, fut une nouveauté presque émouvante, il y a en effet un aveu : M. Cabat déclare qu'il a beaucoup étudié les grands maîtres de la Hollande et qu'il serait fier de manier comme eux le pinceau qui sait tout dire sans compromettre l'aspect de l'ensemble. Cet aveu est précieux à recueillir et s'accorde avec l'idéal que Charles de la Berge tentait de mettre en honneur. On voit combien la renaissance du paysage français a été un fait complexe. Tout le monde y a travaillé, et, pour vaincre l'école académique, on s'est servi de toutes les armes. Afin de ne pas mêler les époques et de ne pas m'écarter du sujet, je me borne à rappeler ici que M. Cabat n'est guère resté fidèle au principe qui inspirait ses débuts; il est devenu un sectateur de Poussin et un ami du paysage solennel : les nouvelles générations ne connaissent que cette phase de sa vie.

Ce Salon de 1834, si important pour l'histoire de l'art moderne, doit encore nous arrêter un instant. C'est alors en effet que commence à se préciser le succès d'un maître considérable, M. Jules Dupré qui, heureusement, est encore des nôtres. Il avait déjà exposé, en 1833, des vues prises dans l'Indre où personne ne songeait alors à voir une succursale de l'Arcadie; en 1834, il était plus Berrichon que jamais et il peignait même un intérieur de chaumière, qui étonna comme une nouveauté révolutionnaire. Mais en 1835, l'artiste, devenu tout à fait courageux, se révéla avec un audace magistrale. C'est l'année du *Pacage dans le Limousin*, le beau tableau de M. Bischoffsheim, et des *Environs de Southampton*, dont le propriétaire actuel est M. Beer. Ces deux paysages sont au Champ de Mars où ils fixent tous les regards. L'influence anglaise y paraît évidente. Tout remue et s'agite dans les environs de *Southampton*. Le vent fait voler les crinières des chevaux échevelés, il entasse dans le ciel de gros nuages chargés de pluie, et tout est vivant dans cette solitude marécageuse où le moindre détail semble parler de la mer voisine. Le *Pacage dans le Limousin* n'est pas moins caractéristique. C'est une peinture d'une énergie incomparable et, en quelque sorte, impérieuse. Elle donne presque aux yeux l'impression d'une construction architecturale. Les grands arbres de la prairie se dressent comme de hautes colonnes; les terrains étalent leurs plans successifs avec une solidité merveilleuse; les herbes sont d'un vert intense qui révèle l'humidité intérieure du sol et la générosité latente des dessous. Partout éclatent la robustesse de la nature et la profonde conviction de l'artiste. Cette œuvre, admirable en 1835, admirable encore aujourd'hui, est une

date dans notre histoire. Elle est l'annonce d'une grande vie qui commence. Toutes les promesses que donnait alors M. Jules Dupré, il les a largement tenues. Il a pu depuis lors modifier son exécution et surcharger arbitrairement sa peinture, mais il est resté un très grand maître.

Théodore Rousseau, qui est aussi un des héros de cette belle phalange, est du même temps. On a raconté ses débuts et les longues persécutions qu'il a subies, car le jury des expositions officielles l'honorait d'une haine particulière et lui ferma longtemps les portes du Louvre. Parmi les « refusés », Rousseau est un des plus illustres. Et nul, en réalité, n'apporta jamais dans son œuvre une foi plus sincère, un plus tendre amour pour la nature. Depuis ses premières études qui sont de 1826 ou de 1827, jusqu'à la fin, la moindre page de Rousseau porte la trace d'une volonté persistante. Il ne se lasse jamais; il reprend un tableau interrompu, il y ajoute encore pour pousser plus loin l'expression, pareil en ce point à Léonard, qui mourut persuadé qu'il restait encore beaucoup à faire à la *Joconde*. Lorsqu'on lit la vie de Rousseau, lorsqu'on interroge son œuvre, on éprouve pour lui un sentiment qui ressemble à de la vénération. Et le pauvre Bidault s'imaginait qu'il ne savait pas dessiner, cet insatiable observateur qui a poussé jusqu'à l'outrance l'étude de la construction des terrains et de l'anatomie de la branche d'arbre !

Mme la baronne N. de Rothschild, M. Bischoffsheim, M. Barbedienne, M. Boucheron, M. Léopold Goldschmidt, M. Lutz et d'autres encore ont prêté une quinzaine de tableaux de Rousseau qui le représentent dans ses diverses manières et aussi dans ses inquiétudes, car il a été un grand tourmenté. Il y a là des ciels incendiés par le soleil couchant, des brumes matinales, des prairies ensoleillées, des bois aux frondaisons roussies par l'automne, effets poétiques et variés sans cesse, exprimés d'abord avec l'instinct du sentiment, plus tard avec une précision scientifique, parfois même un peu laborieuse, mais toujours avec une dévotion profonde pour la mystérieuse beauté de la forêt, de la montagne ou de la plaine.

De cette brillante phalange de paysagistes, aucun n'a été oublié. C'est dans ce groupe qu'il faut classer Diaz. Sans doute, il a dû une partie de sa gloire à la poursuite d'un autre rêve; il a voulu être peintre de figures, il a aimé à asseoir sur les gazons des amoureuses et des nymphes, et on se rappelle peut-être le temps où l'auteur de ces fantaisies était salué comme un Prud'hon retrouvé. Mais, à mon sens, ce côté de la gloire de Diaz est aujourd'hui compromis par les

manquements de son dessin, et il semble que ce qui doit demeurer en lui, c'est le paysagiste. Il avait subi l'influence de Rousseau, et quoique son émotion ait toujours été un peu superficielle, il se rattache à son école par quelques recherches de couleur et de lumière. La Commission d'organisation a facilement trouvé plusieurs tableaux de Diaz, car le maître est fréquent dans les collections parisiennes et l'on peut au Champ de Mars l'étudier dans les deux formes de son idéal. Pour nous, c'est le paysagiste qui compte.

Daubigny, né en 1817, mort en 1878, est venu après la bataille et il n'a peut-être pas un grand rôle dans l'histoire, en ce sens que son action n'a point été celle d'un inventeur. Il a pourtant une physionomie à part, il sera toujours protégé par un charme particulier. J'entends dire autour de moi que certains de ses tableaux qui, jadis nous avaient profondément touchés, comme les *Graves de Villerville*, du Musée de Marseille, se sont un peu alourdis; il y a là cependant une réelle puissance et une belle note de couleur; mais si Daubigny se voyait menacé du côté du paysage monumental et grandiose, — et en effet son talent n'était pas là, — il sera toujours défendu par la séduction intime qui se dégage de ses bords de rivière. Daubigny est le peintre de l'eau qui coule transparente entre les saules et les roseaux et reflète en son miroir mobile les nuages et les colorations du ciel. Ses campagnes, familières et quelquefois très humbles de style, sont baignées d'un air limpide et, bien souvent, il a été le maître des transparences.

Son contemporain Chintreuil n'a pas connu la gloire et restera confiné dans la demi-teinte. Mais il a été infiniment délicat et il a même su parfois exprimer des effets passagers et exceptionnels, des sourires du soleil entre deux averses, des brouillards traversés de lumière et souvent aussi des fraîcheurs printanières et fugaces que n'avaient pas osé aborder les maîtres les plus hardis. Il a laissé un élève, M. Jean Desbrosses, que nous applaudissons tous les ans aux expositions des Champs-Élysées, et qui, dans des œuvres délicates et courageuses où verdoient des gazons pleins d'audace, s'est révélé le véritable peintre de la vallée et de la montagne.

Malgré nos abréviations volontaires, malgré nos oublis criminels, on voit par les pages qui précèdent combien fut libre, fécond, varié, le mouvement de renaissance qui a renouvelé le paysage à la suite du réveil romantique. Parmi les gloires du siècle, cette conquête n'est pas la moindre et nous voyons en effet que c'est la moins discutée. Le paysage de convention qui sévissait si durement au

temps de l'école de David a dû s'avouer vaincu et est rentré dans le néant, comme le doivent faire tôt ou tard toutes les créations artificielles, tout ce qui ne s'appuie pas sur l'éternel fondement de la nature et de l'âme humaine. Les initiateurs du mouvement de 1827 n'ont pas d'ailleurs parlé dans le désert; ils ont été compris et ils ont engendré une nombreuse lignée de paysagistes dont le groupe est aujourd'hui une des fiertés de l'art national. On voit même à des signes certains que l'évolution se continue, que l'ambition de nos rustiques va tous les jours se précisant et qu'ils sont bien près de prendre possession de l'insaisissable lumière.

IV

Il est curieux d'examiner quelle a été l'attitude des peintres d'histoire à l'heure où les paysagistes faisaient la conquête de la nature. Eux aussi, ils ont marché en avant, mais le résultat obtenu n'a pas été sans mélange, et si l'on voulait être tout à fait juste, il faudrait établir le compte des avantages réalisés et des qualités amoindries ou même perdues. L'Exposition du Champ de Mars ne permet pas de raconter ce chapitre; elle présente trop de lacunes et c'est ailleurs qu'il faudrait chercher ses preuves. A première vue un fait apparaît dominant, un fait bien conforme à l'allure générale de l'esprit moderne. La recherche de la vérité humaine, l'étude de la passion exprimée par un geste authentique, le document expérimental et sans cesse contrôlé ont restreint sensiblement la part faite à la beauté pure et ont conduit peu à peu à l'élimination du surnaturel et de la chimère : du côté de ce qu'on appelait autrefois l'idéal, il y a eu une déperdition notable. Les élèves de David avaient la prétention, peu justifiée d'ailleurs, de représenter des héros; ils ne faisaient en réalité que des mannequins. Ce mensonge a révolté nos peintres : ils ont voulu faire des hommes, et la loyauté de leur effort a ouvert la porte à certains éléments vulgaires qui plus d'une fois ont confiné à la laideur. Il nous suffira de citer à titre d'exemple le tableau, si remarquable d'ailleurs, qu'on a eu la bonne pensée d'emprunter au Musée de Besançon, les *Derniers moments de Léonard de Vinci*, par M. Jean Gigoux. L'auteur est un survivant des grandes batailles d'autrefois, et, par un rare privilège, il a gardé, malgré les années, la flamme et les belles curiosités de la jeunesse. Son tableau, peu connu par les représentants des générations nouvelles, les a pro-

fondément surpris. Comment, se disent-ils, on savait donc peindre en 1835! On n'a pas eu besoin de nous pour apprendre le libre maniement de l'outil, la fermeté de l'accent, le jeu des colorations harmonieuses et fortes!... Oui, c'est ainsi que les choses se sont passées. On a eu du talent avant vous.

Comme Géricault, Bonington, Delacroix, tous les ouvriers de la première heure ont connu le chemin du Louvre et ils ont copié les œuvres des grands maîtres, précisément dans le but d'améliorer la technique dont les Davidiens n'avaient nul souci, pour retrouver le beau langage du pinceau large et viril et faire de la vraie peinture. M. Gigoux était du bataillon sacré. Il a voulu être peintre à l'heure où les Académiciens avaient cessé de l'être, et son tableau prouve combien il a réussi. Ménageot avait raconté en troubadour la même légende. M. Gigoux n'a rien emprunté à son fade devancier. Son *Léonard de Vinci* est d'une exécution vigoureuse et d'une générosité de pâte qui fait plaisir à voir; la composition aussi est heureuse et bien française, la couleur est forte et soutenue; mais on retrouve dans cette peinture ce caractère particulier que je notais tout à l'heure comme un signe des temps nouveaux : malgré leur costume somptueux et la richesse du décor qui les entoure, tous les personnages mêlés à la scène ont un grain de vulgarité, sinon de laideur. Nous voilà bien loin des idéalistes et même de Géricault qui, malgré son amour pour la vérité, entendait rester fidèle au type héroïque. Le beau tableau de M. Gigoux n'en est pas moins très instructif : il nous dit dans quelle voie l'art allait s'engager.

L'exposition nous permet, du reste, de poursuivre des fouilles plus profondes dans le passé de M. Gigoux. Même avant 1835, il faisait déjà d'excellente peinture, et, en effet, le portrait du lieutenant général Joseph Dwernicki a été exposé au Salon de 1833. Nous faisons le plus grand cas de ce portrait, inspiré par un idéal alors tout récent et presque révolutionnaire, car il était dicté par cette pensée audacieuse qu'un militaire est un homme et qu'il doit être représenté dans la vérité de son allure et non comme un héros de la tragédie classique. Ce général polonais n'était pas un Apollon. Au lieu de le maigrir, la guerre l'avait engraissé : M. Gigoux n'a dissimulé ni les fatigues de l'âge, ni les rotondités du ventre sans frein. Il a reproduit ces particularités avec une sorte de cruauté loyale, il a tout dit et il a mis au service de la vérité un pinceau large et superbe. Le catalogue ne nous dit pas à qui appartient ce beau portrait dont la place serait dans un musée et où l'on peut voir

l'outrage le plus précis qui, dans les temps modernes, ait été adressé à l'ancien idéal.

Thomas Couture, né en 1815, est d'une autre génération; mais il est entré chez Gros en 1830, il a été témoin des ardeurs qui agitaient alors l'école et il s'est toujours cru coloriste. C'est en vertu de cette illusion, qu'il a passé une partie de sa vie à déblatérer contre Delacroix, attitude qui a toujours paru d'assez mauvais goût et qu'il n'a su se faire pardonner par aucun chef-d'œuvre. Nous avons à l'Exposition ses deux plus grands succès, l'*Amour de l'or* (1844, Musée de Toulouse) et les *Romains de la décadence*, prêtés par le Louvre. Le premier tableau ne compte pas. Quant aux *Romains de la décadence*, nous avons assisté en 1847 aux acclamations enthousiastes qui saluèrent cette grande page. « Enfin un Véronèse nous est né », s'écriait alors un journal d'art. Depuis lors Couture a prouvé par quelques rares peintures et surtout par son impuissance qu'il n'avait rien de commun avec Véronèse. Ainsi qu'on le remarqua dès 1847, les *Romains de la décadence* ne doivent rien aux Vénitiens : ils se rattachent beaucoup plus directement à la manière des machinistes du XVIIIe siècle : vu de loin, sous la coupole du palais des Beaux-Arts, ce tableau les rappelle tout à fait. Le style est nul, toutes les figures que l'artiste a mises en scène sont d'une extrême vulgarité; elles se profilent sur les fonds au moyen d'un contour noir que personne n'a jamais observé dans la nature, et quant à la coloration elle est obtenue à très bon marché avec quelques tons brillants semés sur des gris. L'effort matériel est considérable, mais il ne révèle aucune invention, aucun génie. Cette peinture est l'œuvre d'un décadent. Couture s'y vida tout entier et la seconde partie de sa vie resta stérile. C'est vainement qu'on aurait attendu de lui une leçon féconde.

Courbet est un autre homme. Il représente un système ou du moins une puissante machine de guerre. J'ai vu ces choses, et je me les rappelle très bien. Quand Courbet est venu, nous avions besoin de lui. Sur les ruines de l'ancienne école académique, il s'était formé un petit groupe infiniment dangereux et sucré, qu'on appelait les néo-grecs. Hamon en était et aussi quelques autres qui, de grand matin, ont disparu de l'horizon. Leur pensée à tous était de chercher midi à quatorze heures, et d'avoir de l'esprit, l'esprit de l'éventail et des boîtes galantes qu'on vendait au *Fidèle berger*. Ils se plaisaient aux sujets alambiqués et prétentieux et, bien des fois, ils ont paru croire que l'idéal consiste à mal peindre. Hamon, épris des mièvre-



PORTRAIT DE M. ALPHAND, PAR M. ROLL.

(D'après un dessin de l'artiste. — Exposition universelle de 1889.)

ries, professait qu'on peut faire un tableau avec de la cendre blonde ou de la fumée de cigarette : sous le pinceau de ces rêveurs subtils, la peinture allait tout droit vers l'anémie.

La rude main de Courbet réagit contre ces faiblesses. Après un apprentissage difficile et des essais indécis, Courbet éclate tout à coup au Salon de 1851 avec l'*Enterrement à Ornans*, un tableau terrible et violemment imprévu. Cette fois, le temple était envahi par les barbares. De tout temps, l'École française avait été hostile à la laideur : Courbet, dont on a vanté la finesse rurale et qui a tant de fois manqué d'intelligence, avait donc beaucoup à faire pour conquérir la sympathie publique : l'*Enterrement* groupait en effet dans le cimetière d'Ornans certaines figures qui, aujourd'hui encore, soulèvent des protestations persistantes. Mais, à côté de ces violences faites pour déplaire, à côté des théories qui nous étaient présentées à l'appui, et qui, il faut le dire, ne valaient pas le diable, Courbet avait des qualités magistrales. Artiste incomplet, il était, en peinture, un ouvrier superbe. Et puis il arrivait si à propos ; il restituait si courageusement à la technique le rôle qui lui appartient ! Malgré ses doctrines, il finit par s'imposer.

Le maître peintre d'Ornans n'est pas mal représenté à l'Exposition. Nous avons les *Casseurs de pierre* du Salon de 1851, tableau d'une belle harmonie qui révélait une main très ferme, à l'heure où tant de peintres s'affadissaient dans l'indécision. Comme note biographique, cette peinture est des plus importantes : elle est discutable cependant, car les figures sont plaquées sur les fonds et l'air manque absolument. Cette perspective de la lumière qui met les êtres et les choses à leur place et fait fuir le spectacle, cette notion des distances dont Corot avait depuis longtemps donné la formule, Courbet ne les a jamais très bien connues et beaucoup de ses tableaux sont fermés par une infranchissable muraille. Nous avons aussi au Champ de Mars quelques vues de la Franche-Comté, peintures énergiques qui tiennent une bonne place dans son œuvre et une ou deux de ces grèves au soleil couchant qu'il appelait des « paysages de mer ». N'oublions pas la *Biche forcée sur la neige* (à M. le comte de Douville-Maillefeu), qui est un excellent Courbet[1]. L'exposition du maître se complète par certaines figures nues, comme le *Réveil* et la *Femme au perroquet*. Il est bien difficile de juger en quelques lignes toutes ces œuvres dont on ne saurait contester l'importance histo-

1. La *Gazette* publiera prochainement une gravure à l'eau-forte d'après ce tableau.

rique, mais qui, pour la plupart, provoquent bien des réserves. Ces réserves, nous les avons faites déjà dans une longue étude que la *Gazette des Beaux-Arts* a publiée jadis. Nous les renouvelons au besoin. Ainsi, il ne nous a jamais été démontré que Courbet ait été un bon peintre de la chair. A ce point de vue, la *Femme au perroquet* est un morceau typique. Il est impossible de ne pas y voir une création purement arbitraire. Du reste, le pauvre Courbet a vécu dans une contradiction perpétuelle. Il disait, comme l'aurait pu dire un préraphaélite, qu'on ne doit consulter que la nature, qu'il faut l'étudier sans cesse avec des yeux d'une sincérité absolue, que la tradition doit être méprisée, car c'est un obstacle qui vient s'interposer entre l'artiste et la vérité, et tout en tenant ce langage, qui n'est nullement absurde, il a toujours peint comme s'il avait eu le culte du vieux tableau ; il a aimé, plus qu'il ne convient, les sauces brunes et les ombres rousses, et, sans le savoir, il a été le dernier des Bolonais.

Il vint même un moment où Courbet, infidèle à ses propres théories, fut tout à fait en retard sur le mouvement qui entraînait l'école. L'abus de la note chaude à la Guerchin où se complaisait son pinceau, malgré lui rétrospectif, provoqua plus d'une protestation. La plus nette fut celle qui vint de Manet, dont l'œuvre peut sans doute être discutée, mais dont l'action fut des plus légitimes et des plus opportunes. Manet a deux manières et toutes deux sont représentées à l'Exposition du Champ de Mars. Un instant, il a beaucoup cru à l'Espagne : aux environs de 1860, il lui emprunte ses sujets, comme le *Guitariste* et le *Toréador tué;* mais il lui prend aussi quelque chose de ses procédés d'exécution, une manœuvre large et belle qui s'affirme par des accents résolus, de « brusques fiertés », comme dirait Molière, hardiesses bien remarquables et bien salutaires au moment où Cabanel et son groupe commençaient à glisser dans la confiture. Ces tableaux, prêtés par M. Faure, sont très intéressants et j'en tiens le plus grand compte ; mais ce n'est pas encore le vrai Manet, qui ne se développera que plus tard. Le Manet définitif, celui que réclame l'histoire, c'est celui qui s'exprime dans *Argenteuil*, dans le *Bateau*, dans *Mon jardin* et dans d'autres œuvres où triomphe la note claire et vraiment lumineuse. C'est en ce sens qu'il a rectifié Courbet, disciple posthume de l'école bolonaise. Quant à *Olympia* qui figure aussi à l'Exposition et que les manettistes purs considèrent comme le chef-d'œuvre de leur ami, je n'hésite pas à dire que c'est un tableau où Manet a trahi son propre système et a

tiré sur ses troupes. Cette femme nue n'est pas vivante : c'est une conception chimérique et tout à fait contraire aux théories que professait l'artiste. Manet n'a pas pris garde qu'en enlevant cette tache blanche sur des fonds obscurs, en soulignant d'un traït noir la silhouette des formes, il s'enrégimentait purement et simplement parmi les sectateurs de Caravage, dont le principe, très étranger à la réalité, consiste à emprisonner une blancheur lumineuse dans un caveau ténébreux. L'art moderne présente plus d'un exemple de ces contradictions imprévues. Courbet ne parle que de la nature et ne s'aperçoit pas qu'il y a de l'air entre les choses : Manet, prince des clairistes, fait dans l'*Olympia* une peinture à base noirâtre, une peinture à la mode italienne de 1604, qu'il détestait cordialement.

La guerre aux ombres noires et aux vieilles cuisines bolonaises n'a vraiment été déclarée et poussée avec vigueur que par un jeune moderne, l'étonnant Bastien-Lepage. Historiquement, nul n'est plus récent, puisqu'il est né en 1848 et que ses œuvres sont d'hier. Ses amis l'avaient surnommé le « Primitif » et cette appellation à la fois familière et glorieuse, correspondait à une vérité, car Bastien Lepage était entré dans l'art affranchi de toute manière, il ignorait les académies, il n'était armé que de sa candeur et d'une vision admirablement nette et sincère. Pour nous tous, le portrait du *Grand-père* exposé au Salon de 1874 fut un événement. Rien d'arbitraire, rien qui sentît l'école dans cette figure de vieillard, assis dans son jardin, baigné de lumière et absolument débarrassé de ces ombres noires ou sales qui traînaient depuis longtemps dans les ateliers. Et, pour le costume, pour la physionomie, pour le caractère moral du personnage, tout était étudié au plus près avec une loyauté de dessin, une naïveté d'âme et de pinceau qui légitimaient les plus grandes espérances. Courbet a vécu assez longtemps pour voir ce portrait qui donnait une si éclatante leçon à son prétendu réalisme.

Dès ce premier pas, il était évident que Bastien-Lepage serait un éminent portraitiste. Il n'a pas été infidèle à ses promesses. Ce naïf, qui ne savait pas l'histoire de la peinture et qui travaillait bien plus en plein air que dans les musées, connaissait pourtant les portraits du XVIe siècle et il avait adopté pour ses effigies un format réduit assez semblable à celui que Clouet et son école ont tant aimé. Nous avons à l'Exposition plusieurs de ces petits portraits. Celui de Mlle Juliette Drouet (à Mme Péreire) est un chef-d'œuvre d'intimité et de finesse, et l'on serait tenté de tenir le même langage à propos de ceux de M. Émile Bastien-Lepage, frère du peintre, de son fidèle

ami André Theuriet, qui a si bien parlé de lui, et de Mme Sarah Bernhardt, une véritable merveille que possède aujourd'hui M. Blumenthal. Peintre de sujets rustiques, Bastien-Lepage est représenté au Champ de Mars par les *Foins*, du Musée du Luxembourg, et par les *Ramasseuses de pommes de terre*. Ce sont deux pages célèbres dans l'histoire de l'art moderne. Enfin les organisateurs de l'Exposition ont fait venir la *Jeanne d'Arc entendant les voix*, tableau qui ne fut pas très bien compris au Salon de 1880 et qui est l'œuvre capitale de Bastien-Lepage au point de vue de l'expression. Sans doute, cette peinture a des défauts. Bastien avait l'œil constitué de telle sorte qu'il voyait avec une netteté presque inquiétante les objets placés au second plan et même dans les fonds; de plus il se croyait obligé de tout dire et il lui est arrivé souvent de mettre trop de choses dans ses tableaux. Dans la *Jeanne d'Arc*, il a péché par excès de conscience. Il y a vraiment trop de branchages, trop de ronces, trop de feuilles qui ne sont pas à leur plan, et qu'il aurait fallu sacrifier. Ces frondaisons indiscrètes et détaillées étouffent un peu le personnage principal, la bergère lorraine entendant dans une sorte d'hallucination les voix mystérieuses qui lui parlent. De toutes les expressions humaines que la peinture puisse tenter de mettre sur un visage, l'extase mystique de Jeanne est peut-être la plus difficile à rendre, parce qu'aucun modèle n'est capable de la donner, parce que l'artiste doit l'inventer et que sa création sera toujours au-dessous de notre rêve. Mais, à mon sens, Bastien-Lepage est encore celui de nos maîtres qui a côtoyé de plus près la vraisemblance morale. Ce n'est pas pour lui un médiocre honneur. Quand il est mort, en pleine floraison, il sentait naître en lui des ambitions élargies, et tout en restant fidèle à ses représentations de la vie rustique, il allait s'attaquer au drame. Nul, parmi ceux qui nous ont été enlevés trop tôt, ne mérite un deuil plus persistant.

Pour terminer ce chapitre et dire le dernier mot à propos de ceux qui, échappant aux anciens despotismes, se sont déclarés les ennemis de l'ombre, il est bon, dût-on paraître mépriser la chronologie qui est cependant pour nous une douce chose, comme autrefois la perspective pour Paolo Uccello, il est bon de s'arrêter devant les œuvres, essentiellement modernes, de M. Roll. En exécution du règlement, M. Roll est coupé en deux : il faut le prendre d'abord à l'Exposition

1. La *Gazette* a publié des gravures à l'eau-forte d'après le *Portrait de Mme Sarah Bernhardt* (tome XX, 1879), les *Foins* et les *Ramasseuses de pommes de terre* (tome XXXI, 1885).

centennale qui nous donne sa première manière et nous conduit jusqu'en 1878, et ensuite à l'Exposition décennale où il éclate dans son efflorescence de délicatesse et de clarté. Il sera beau, lorsqu'on écrira plus tard la vie de ce vaillant artiste, de noter les phases successives de cette évolution qui a été une marche constante vers le progrès. Déjà dans le compte rendu des Salons annuels, j'ai essayé de fixer quelques points de repère. Le travail ébauché pourrait être repris au Champ de Mars, car nous avons là les éléments d'une étude presque complète. Qu'il suffise de dire que, dans ses premiers temps, M. Roll n'a pas encore une pleine notion de la lumière et de ses transparences. L'*Inondation dans la banlieue de Toulouse* (Salon de 1877) a de loin l'aspect d'un vieux tableau, et présente même dans le jeu des colorations et dans les figures nues, des partis pris d'ombre à l'ancienne mode. Le sujet, je le sais, n'autorisait pas une grande débauche de tons roses : ils eussent été mal à leur place dans une scène dramatique et sinistre. Il n'en est pas moins vrai cependant qu'en cette première époque il reste un peu de fange au bout du pinceau de M. Roll. L'artiste en souffrait : en moins de dix ans, il s'est délivré de cette coloration boueuse. Un certain affranchissement s'annonce déjà dans la *Fête de Silène* du Salon de 1879. Il y a là un groupe de figures nues et parmi elles une femme vue de dos où éclatent le sentiment de la vie et la beauté savoureuse d'un pinceau libre; mais les fonds sont encore un peu obscurs et gardent un reste de système. La plénitude de l'air subtil apparaît dans un tableau du Salon de 1885, *Femme et taureau*. Ici l'artiste s'essaie aux délicatesses inédites dans ce corps de jeune fille légèrement taché d'ombres que font voltiger sur ses blancheurs les feuillages agités des arbres voisins. En même temps, M. Roll faisait des portraits et devenait de plus en plus habile dans la représentation de la vie individuelle. L'Exposition nous fait revoir dans ce genre le portrait du paysagiste Damoye, celui de Mme G., et elle nous montre pour la première fois celui de M. Alphand, une des dernières œuvres du peintre.

Mais ces travaux n'ont point détourné M. Roll du chemin qu'il s'était tracé. Il marchait toujours vers la lumière. En 1886, le dernier lien avec les méthodes anciennes semble rompu dans l'*Étude* ou la *Femme assise*. Il s'agit en effet d'une femme en costume négligé, vue de dos et assise dans un jardin. Sa robe un peu lâche et tombante laisse voir ses épaules nues peintes avec des gris rosés qui sont d'une finesse suprême. Dès ce jour, le problème paraît résolu. M. Roll a voulu cependant raffiner encore sa palette. Il y est parvenu en 1888,



LA FÊTE DE SILÈNE, PAR M. A. ROLL

Dessin de l'artiste, d'après le groupe principal de son tableau.

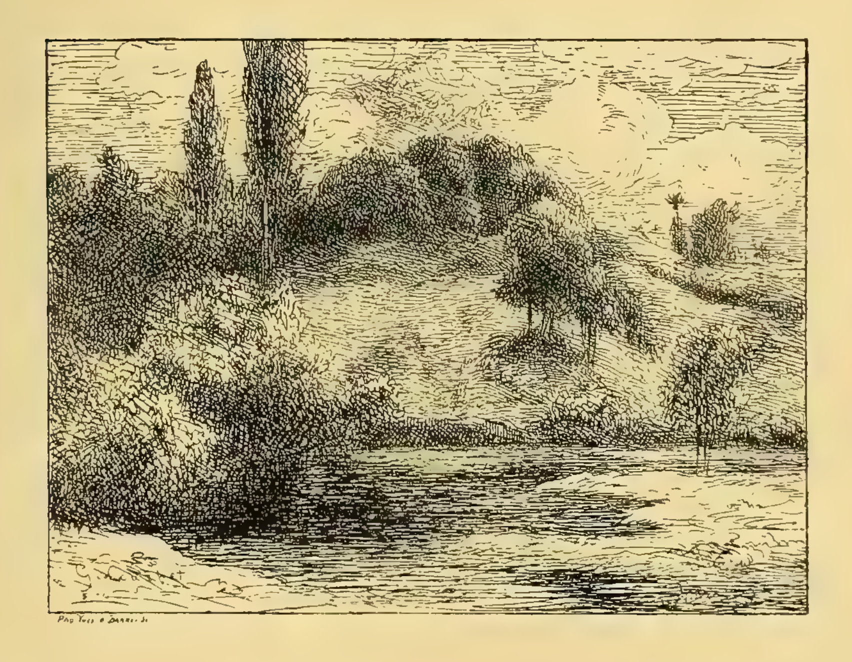
Glyptographie Silvestre & Cie.

dans sa fermière normande, la charmante Manda Lamétrie[1], qui vient de traire sa vache et qui traverse la prairie en tenant à la main un seau plein de lait. Enfin le Salon du printemps de 1889 est trop récent, pour qu'il soit nécessaire de rappeler au lecteur le dernier tableau, le dernier succès de M. Roll : l'*Été*. Cette vision lumineuse est encore dans tous les yeux. Et cet air limpide et caressant, cette atmosphère chargée de reflets légers qui se posent doucement sur les formes et les baignent de transparences, n'est-ce pas ce que l'école avait si longtemps attendu ? Pour ne pas surcharger notre bouquet clair et vraiment moderne, nous ne pouvons mieux faire que de laisser l'amateur délicat en contemplation devant les dernières œuvres de M. Roll. C'est la plus nouvelle et non la moins aimée des fleurs de notre jardin.

PAUL MANTZ.

(*La fin prochainement.*)

1. La *Femme et taureau* et la *Fermière* ont été gravés dans la *Gazette*, d'après des dessins de l'artiste, en 1885 et 1888.





LES ÉCOLES ÉTRANGÈRES

(DEUXIÈME ARTICLE[1].)

LA BELGIQUE.

Le foyer d'art est toujours actif chez nos voisins du Nord, mais depuis dix ans il brûle à l'étouffée et sans jeter de flamme bien vive. Après avoir accueilli autrefois des influences françaises qu'elle transmit à d'autres pays, l'École belge se repose dans la sécurité provinciale des bonnes habitudes et dans la pratique du métier. Elle continue de peindre grassement et largement, et roulant en plaine sans heurts mais aussi sans surprises, racontant dans un langage traditionnel les drames de son histoire communale, sensible aux aspects larges et plantureux de ses campagnes, à la moiteur touffue des étables, à la grasse vie ruminante épanouie dans ses pâturages, elle semble peu curieuse de rajeunir ses sensations ou de pénétrer le sens plus caché des choses. Son naturalisme borné est comme un corps robuste engorgé par de fortes nourritures, auquel on conseillerait un régime rafraîchissant.

Les justes, fines et sages définitions de Wauters, les discrets paysages de Mme Collart, et ceux de Lamorinière, précieux et lisses, les robustes animaux de Verwée, les intérieurs d'étables de Stobbaerts de chaleur condensée et de couleur archaïque, sourdement riches dans leur tonalité jaune verdâtre, les toiles d'Impens, de Denduyts, de

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. II, p. 225.

UNE RUE A LA HAYE, PAR M. THOLEN.

(D'après un croquis de l'artiste. — Exposition universelle de 1889.)

Stroobants nous rappellent qu'on n'a pas cessé d'aimer en Flandre les belles matières un peu lourdes et les ombres appuyées, sous lesquelles l'expression, la vie, la souplesse des valeurs sont parfois à demi opprimées. Partout une facture égale et ferme, peu de tendresse et de fraîcheur : on est d'autant plus captivé par les portraits d'Agneessens, si individuels d'expression et de regard.

Avec Stevens un courant d'inquiétude nerveuse est venu agiter, pas très profondément, cette grasse matérialité flamande. Les décors et les allures de la vie mondaine ont intéressé ce Parisien de Bruxelles, moins peintre de mœurs que de modes, avant tout virtuose de tons précieux. La femme, la mer et la fleur, les soies et les velours, tout ce qui est nuancé, mobile et moiré de reflets a tenté son pinceau adroit et menu, et dans un parti pris d'enjolivement il a imaginé des êtres de grâce mièvre et de caprice affiné, ou de sensualité passive et douillette, comme ses baigneuses, comme la femme au bouquet, comme celle qui se mire en souriant, sans qu'il vienne à l'idée de chercher sous l'épiderme de ces délicates poupées une âme autre que celle des iris, des peluches et des bibelots qui leur font un cadre approprié. Il faut avouer que la haute poésie de la passion et de la nature échappe à cet art de frou-frou, que la grandeur et le tragique de l'expression manquent aux remords de *Lady Macbeth*, au repentir de *Madeleine*, aussi bien qu'aux élégantes marines qui font penser à des tempêtes dans un boudoir.

On admettra difficilement que la verve franche et populaire d'une race qui a produit Téniers revive dans les gaietés à double entente de Van Beers, et dans ces rébus pittoresques où se joue sans sourciller un puffisme photographique émoustillé d'intentions grivoises et de blague canotière. On reconnaît l'habileté manuelle du peintre qui écrivit d'une touche mordante et précise le portrait de M. Pieter Benoît, mais l'à-froid de ses contorsions chatouille d'abord et puis agace les nerfs comme les plaisanteries trop soulignées et les farces qui se prolongent.

Plus convaincante est la simplicité fruste, un peu brutale mais toujours sincère, du peintre et sculpteur Meunier qui transpose dans l'art plastique le sombre naturalisme de *Germinal* et de *Happechair*. Ses puddleurs et ses hiercheuses donnent une forte et franche impression de vérité, celles-ci ornées de grâce imprévue et garçonnière, ceux-là terribles et blêmes sur le charbonneux décor du *Pays noir* que l'artiste résume puissamment avec ses durs éclats de métal, ses panaches de ténèbres et ses reflets de fournaises.

D'autres influences se font sentir, et la sensualité macabre de Rops non moins que certaines tendances de la littérature ont agi sans doute sur Khnopff, un artiste affilié au plus récent magisme et qui prétend s'affranchir des pesées de la matière pour donner essor à ses rêveries symboliques. Toutes ne sont pas également cohérentes et le sens du mystère y confine en plus d'un cas à la mystification, mais on en peut citer au moins une toute gracieuse et persuasive, fort peu chaldéenne d'ailleurs : ce sont des joueuses de lawn-tennis qui passent fines et sveltes dans la douceur du soir sur un fond de verdure atténuée, claires apparitions d'allure aristocratique et de crânerie délicate.

Hésitant ou équivoque dans le domaine de l'humour et de l'imagination, l'art belge se montre consciencieux et probe dans le genre et dans le paysage. Les intérieurs de béguinages de Tytgadt, les scènes de mœurs de Farasyn et de Halkett témoignent d'une observation calme et sincère. Il y a de la richesse étoffée, des notes chaudes et ronflantes dans les vues hollandaises de Courtens, une fine sensation des clartés épandues chez Claus qui rappelle Émile Barau, une intéressante recherche de l'enveloppe chez Verstraete et chez Crabeels, de la précision mais sèche et dispersée chez Mols, du mouvement chez Artan, une ampleur d'impression chez Bœrtson, une vivacité charmante dans les aquarelles d'Uytterschaut. Ce qui manque d'ordinaire, c'est un intérêt central, la souplesse des ombres, l'intimité d'effet; le frisson léger et la caresse tendre de la lumière ne circulent pas librement. Cette honnêteté un peu lourde et empêtrée domine aussi dans la sculpture belge.

HOLLANDE.

On est accueilli dans les salles hollandaises par une impression de calme, de certitude et de bon propos; on y respire la chaleur molle, égale et continue des gros poêles de faïence qui ronronnent dans les intérieurs ouatés de bien-être. Nul tapage, point d'inquiétude ni d'accents ambitieux. Un grand artiste comme Israëls, des esprits délicats comme les Maris, Bisschop, Henkes, ont renoué la tradition de naturalisme expressif un moment brisée, et l'accommodent sans brusquerie au goût du présent. Restreint plus qu'autrefois aux sensations douces, affectueuses et mélancoliques, inférieur à la merveilleuse variété de l'art ancien qui embrassant toute la vie

et tout le rêve allait des conceptions abstraites de Rembrandt aux saillies sanguines de Steen, l'art moderne des Pays-Bas exprime avec une simplicité exquise, avec un charme profond d'intimité, dans un parfait accord du métier et du sentiment, des émotions humaines et le sens idéal de la réalité. En traversant l'atmosphère hollandaise, en se répercutant dans le cerveau d'une race pondérée, les hardiesses de nos luministes, la sincérité radicale de nos peintres de mœurs se sont adoucies et tamisées. Comme le miroir des eaux courantes, en réfléchissant un paysage, donne un gras tremblement aux contours et dissout par diffraction l'éclat direct des lumières, cette enveloppe vaporeuse où tous les êtres vivent baignés de gris moelleux argentins ou rosés, enrichit les tons, prolonge leurs sonorités et fait avec peu de matières colorantes un coloris harmonieux et puissant. Que l'on considère la page maîtresse d'Israëls, — les *Travailleurs de la mer,* — ou le *Canal de Rotterdam* de J. Maris ou le *Beau Jour d'été* de G. Maris, sous le vif de l'exécution qui reproduit le flux et la vaguesse mouvante de la vie, on trouvera toujours une plénitude de substance, une science impeccable à construire des figures, à modeler l'atmosphère, et derrière ce voile flottant, des êtres qui palpitent et respirent, des nuées qui se déploient mollement gonflées et charriées par les brises, des eaux qui se creusent et s'imprègnent de reflets, des herbages qui ondulent, toute la nature bruissante.

Israëls, qui a créé ce mouvement d'art dans les Pays-Bas, le domine encore aujourd'hui; autour de lui gravitent de bons artistes, Neuhuys, Artz, qui se fient au maître pour l'invention et l'interprétation des motifs. Les Maris marchant dans des voies parallèles restent indépendants; Jacob, infiniment délicat, trouveur d'accords exquis et rares; Guillaume plus puissant, plus chaleureux; Mauve, excellent harmoniste, vif et primesautier dans ses aquarelles, un peu uniforme dans ses tableaux; Bastert qui pose de larges tons cossus; Roelofs, Apol, Blommers, Storm Van s'Gravesande, Backuysen, Tholen, Klinkenberg aux sensations si originales, Ten Cate et Mesdag bien connus du public parisien; des aquarellistes comme Bosboom, Weissenbruch; des aquafortistes, Zilcken, Witsen; Jean Veth, un voyant de nature, admirablement expressif en deux portraits de femmes: peintres de mœurs ou de paysages, tous ces artistes forment une école savante et bien disciplinée, d'une sensibilité saine et délicate, d'une pratique large et sûre.

Je ne crois pas qu'Israëls ait jamais créé d'œuvre plus robuste et



FIGURE DU TABLEAU « MAUVAISE AFFAIRE », PAR M. ARAUJO.

(D'après un dessin de l'artiste. — Exposition universelle de 1889.)

plus simplement émouvante que les *Travailleurs de la mer*. Le *Déjeuner de paysans* et le *Berceau* affirment une fois de plus son aptitude à révéler l'âme et l'habitude des êtres, et ce goût discret d'intimité qui nous fait pénétrer dans la vie des humbles, nous charme du silence de l'âtre ou des doux bruits de la famille. Mais ici quel sentiment grandiose, quelle tranquille poésie dans l'arrivée lente et balancée du bateau de pêche hésitant sur le dos des dernières vagues, dans cet infini de mer grise et houleuse menaçante sous un ciel de plomb, dans l'allure placide et forte des deux matelots qui portent l'ancre et le câble, marchent jambes nues dans le flot fouilleur de sable, fouettés d'écumes et de poussières d'eau ! L'atmosphère surtout est admirable de vague et de profondeur. La touche fougueuse fait ruisseler les lumières humides et les grasses coulées d'ombre sur les cottes et les surouets goudronnés, évoque l'ondulation rythmique des lames, la silhouette incertaine des voiles, la lueur blême qui glisse de l'horizon, enveloppe les visages passifs d'une magie errante et brouillée.

Le *Beau Jour d'été* de G. Maris est encore une œuvre de haute valeur. La richesse, la sève aqueuse, l'haleine humide et chaude des pâturages imbibés s'y exhale avec magnificence. De l'azur profond et mollement vaporeux tombe la sérénité estivale sur les robes argentées ou fauves des belles nourricières, sur la tourbe grasse où leurs sabots piétinent, sur les roseaux qui ploient et se froissent. Les pelages se veloutent, la tendre chair transparaît rose et moite sous le poil bourru, une vie opulente, une plantureuse et paisible fécondité rayonne dans l'atmosphère vibrante, dans la splendeur de la lumière épandue. Ailleurs, en un bord de rivière, parmi le foisonnement des herbes où des canards barbottent, on a l'impression d'une vie pullulante et fraîche, et partout aux verts, aux bleus profonds, aux tendres reflets de ciel qui nagent dans l'eau limoneuse se mêlent des parcelles d'ambre et d'argent fluides enrichissant la trame de cette savoureuse et mâle peinture.

On verrait encore, en examinant les paysages de J. Maris, le *Souvenir d'Amsterdam* et le *Canal à Rotterdam*, comment les peintres hollandais savent unir la délicatesse des sensations modernes à la science traditionnelle du clair-obscur, modeler des ciels, faire courir des nuages, arrondir leur mollesse fuyante, les traverser de ces douces flèches qui viennent mourir sur les choses, animer par des lueurs errantes la coque vernissée d'un chaland, l'or d'un chargement de paille, le hérissement fin des mâtures, les reflets qui



J. Israëls pinx. V. Desvachez sc.

LES TRAVAILLEURS DE LA MER
(Exposition Universelle)

Gazette des Beaux-Arts

dansent et les sillages qui bougent, évoquer par de brèves indications tout le détail pittoresque d'un port; ou bien au-dessus des briques violacées et des ardoises qui s'attristent dans la pénombre, fleurir d'or les vieilles pierres d'un clocher et faire de cette note lumineuse la dominante autour de laquelle tout s'ordonne. On verrait quelle économie de moyens et quelle sûreté d'effet dans cette plage lilas gris et mauve, où chantent si doucement deux



LE STYX, PAR M. HIDALGO.

(D'après un croquis de l'artiste. — Exposition universelle de 1889.)

taches de rouge vif et de violet sombre, et combien tout cela est sobre et rayonnant, précis et souple, simple et raffiné. J. Maris a des sensations fleuries et d'une parfaite élégance. Dans une scène d'intimité comme la *Vieille Bonne* la distinction des blancs et des noirs, la candeur et la limpidité d'expression sont purement délicieuses.

Ainsi la peinture hollandaise, discrète dans ses effets et tendrement recueillie, s'est fait dans l'art moderne une situation très assurée. N'ayant pas eu d'obstacles à renverser ni de traditions à combattre, mais trouvant au contraire dans son passé des modèles pour ses visées présentes, sans faire de révolutions, elle a laissé mûrir les

nouveautés, et, contenue par le sens pratique, s'est gardée de rompre avec le goût d'un public qui a le culte des belles œuvres d'autrefois.

II.

DANEMARK. — SUÈDE. — NORVÈGE. — FINLANDE. — RUSSIE. — SUISSE.

Comme j'ai eu l'occasion d'étudier l'an dernier l'évolution naturaliste dans les écoles scandinaves, et de dire quelle vive impulsion y fut donnée depuis dix ans à la traduction pittoresque de la vie moderne, je serai bref, de peur des répétitions, et me contenterai de signaler la diversité des caractères persistant sous l'uniformité des tendances. L'art n'étant que l'expression idéale du rêve de bonheur que fait chaque groupe humain, les conditions de la vie sociale le déterminent aussi bien que les milieux naturels, et l'on observera que le naturalisme familier du Nord revêt des aspects différents dans trois pays tout proches par les origines, la religion et la langue. Le Danemark est un prolongement de la Hollande, et d'une école à l'autre la transition est presque insensible. Ce pays, qui fut grand par l'action, simple aujourd'hui et patriarcal dans ses mœurs, propice aux impressions reposantes, mais inquiet d'un au-delà, tourmenté par la vague poésie du Nord et qui, par un tour d'imagination rêveuse, s'élève au-dessus des conditions resserrées de son existence, exprime dans l'art une conscience scrupuleuse, une manière pudique et tendre de goûter la vie. Apparentée de fort près avec la sage École hollandaise, moins souple d'enveloppe, moins riche de tonalités, la peinture danoise se risque avec précaution aux aventures du plein air et de l'impressionisme où se lancent plus hardiment la Suède et la Norvège. Elle se distingue par une faculté d'observation pénétrante et fine, discrètement narquoise ou passionnée, chez Willumsen, Tegner, les Skovgaard, mais inclinant plus volontiers vers la douceur affectueuse et les sourdines du sentiment; elle a le charme lent et voilé des mélopées populaires, une réserve puritaine, une bonne chaleur du foyer couvant sous la cendre. Les plaisirs du home, les réunions intimes, les causeries sous la lampe, la rêverie autour du piano, la bonhomie un peu solennelle des mœurs du presbytère jouent un grand rôle dans cet art empreint de tempérance morale et de bonté sensible. Il fait avec amour le portrait de la petite patrie, et l'accent plaintif et amical de ses douces plaines revit chez ses paysagistes, dans les

verts cendreux et les blancs pâles de Ring, la cordialité de ses manières chez tous les peintres de mœurs, chez Johansen, le plus



FEMME DE VIGO, DESSIN DE M. ARAUJO.

(Exposition universelle de 1889.)

expressif des intimistes du Nord, chez Anna et Michel Ancher, Ventegodt, Tuxen, Paulsen, Helsled, Ilsted, Clausen, Holsoë, Thomsen. Tous ceux qui n'ont pas dépassé l'horizon du clocher natal restent fidèles à l'esprit, aux méthodes, au clair-obscur de la Hollande, et l'on reconnait notamment l'influence de Terburg et de Van der Meer dans

les études de Hammershoij qui cherche, en simplifiant la touche, en dégageant de la substance colorante des valeurs abstraites, en estompant les reliefs sous une enveloppe gris ambrée, à mettre autour de ses figures une transparence mystérieuse.

Il faut nommer à part Kroyer, cet esprit curieux, actif, émancipé, qui a pris au contact de l'art français les facilités de dessin, les élégances d'allure, ce quelque chose de nerveux et de crâne qui n'est pas de son pays. Il est cosmopolite plus que Danois, peu subtil coloriste, mais habile et cursif définisseur. Il a donné une nouvelle preuve de son talent primesautier en groupant autour d'une table de congrès, sous l'éclairage contrasté des lampes et du jour finissant, la Commission française en Danemark [1]. On remarquera particulièrement les figures de Bonnat, de Cazin, de Falguière, de Puvis de Chavannes, si vivantes et si bien dessinées. Sa verve est naturelle, amusante et spirituelle au possible, à surprendre l'accent d'une physionomie, la signification d'un regard dans la demi-teinte ou la lumière, à cerner d'un trait accéléré des profils belliqueux, énergiques ou méditatifs, à créer sans rien approfondir d'immédiates ressemblances. L'École danoise, naïve et délicate d'intentions, a donc sa maison bien à elle, peu voyante mais confortable et surtout *Gemüthlich;* la musique, l'art, la poésie, une idéalité frileuse, ennoblissent ses habitudes de bonne ménagère et l'on se demande si elle gagnerait beaucoup à perdre la foi du charbonnier.

La Suède admet plus d'élégance et de raffinement, plus de sensualité et de gaieté expansive. La langue y sonne clair comme un italien du Nord, aussi dépouillé d'âpreté germanique que peut l'être un idiome congénère. Dans une ville comme Stockholm, il y a du brillant et de la frivolité, du grand luxe, de belles manières, un dilettantisme d'esprit et de mœurs, tous les éléments de la haute vie, et l'art s'en ressent, plus dégagé d'allures, moins austère et moins puritain. Il court aux extrêmes, au caprice amusant de l'arabesque et de la couleur, à l'impressionnisme clair et chantant, aux aspects imprévus de nature, aux bizarreries piquantes de la lumière. S'il paraissait attardé à l'Exposition de Copenhague, c'est que la toute jeune école y figurait à peine : on constate au contraire au Champ de Mars une fermentation de verve pittoresque, une prédilection pour les sensations soudaines, les broderies symphoniques et les accords vibrants qui décèlent l'influence de Whistler et des impressionnistes. Après

1. La *Gazette* publiera prochainement une eau-forte d'après ce tableau.

Salmson, Hagborg, ces peintres francisés, un peu timides encore, les nouveaux venus ont sauté d'un bond à l'avant-garde : c'est Richard Bergh, le plus savant, le plus sincère, le plus agile aussi dans la fantaisie; Osterlind le conteur délicat du *Baptême en Bretagne*, le charmant humoriste du *Mal de dents;* Zorn, un virtuose de l'aquarelle ; Liljefors qui japonise; Kreuger, Pauli, Anna Hirsch, Eva Bonnier, Ekström, Nordström, Larsson, dont le triptyque pourrait servir d'emblème à cet art souple, rieur et distingué qui s'amuse à des pochades, à des notations rapides d'harmonies tendres, en attendant qu'il soit mûr pour les œuvres décisives.

Si l'on excepte Thaulow et Sinding qui sont avant tout des peintres adroits, l'art norvégien n'a pas cette vive allure ni cette grâce citadine. On y perçoit la lenteur de geste et la sensibilité réfléchie propre aux pays de vie clairsemée, la carrure d'une race taillée à coups de hache, tendre sous une rude écorce. Cet art est pêcheur et paysan, un peu fruste, très sincère, empreint de cordialité brusque : on sent qu'il a grandi dans une nature vierge, dans la féerie des fjords, des hauts rochers, des glaciers qui descendent vers la mer. L'éblouissement des soleils d'été, le goût des colorations heurtées qui se retrouvent dans les intérieurs, les meubles et les costumes, mais aussi l'amour du silence, le mystère des longs crépuscules, l'intimité des hivernages, le sentiment familial et religieux s'expriment avec un accent particulièrement sérieux et grave, en des œuvres pleines de saveur populaire et de sympathie humaine. Qu'on se rappelle les vues panoramiques de Münthe avec leurs lointains bleuâtres et la note rouge du gaard norvégien sur la sombre tenture des sapins, la suavité d'impression qui donne tant de charme aux lacs de Kietty Kielland et de Petersen, à la nuit claire de Skredswig, les scènes de mœurs d'Heyerdahl, de Werenskiold et d'Eyolf Soot, les intérieurs de Wentzel, son *Matin* si chaud d'intimité, ceux d'Harriet Backer, de Jorgensen, le *Pêcheur* de Kolstoë, fantastique comme un roi de la mer, on reconnaîtra dans cette peinture, avec un goût un peu barbare du relief brutal et des couleurs crues, une remarquable aptitude à rendre naïvement les habitudes de la vie, à retrouver sous les aspects familiers de la nature la poésie des légendes.

L'art finlandais est une annexe de l'art suédois : même éducation française, même bonhomie d'observation, même sentiment de la nature chez Edelfelt, Gallen, de Becker.

La Russie ne s'est pas encore exprimée dans les arts plastiques comme si son génie vague, morne, excessif et bon, fait de rêverie

ardente, de nerveuse langueur, de plainte et d'apitoiement sur l'humanité s'enfermait difficilement dans la précision formelle des lignes et des couleurs. Le pathétique sentiment de nature de Tolstoï et de Tourgueneff, le clair-obscur merveilleux, palpitant et tremblé de leurs paysages trouveront quelque jour sans doute un équivalent dans la peinture. Pour le moment, l'art russe cherche sa voie et s'essaye en tous sens, à la peinture d'histoire et d'imagination avec Makouski et Swidomski, au genre avec Zelechowski, Szymanowski, Kowaleski. Il compte de fins paysagistes comme Pranishnikoff et Kholodowski, des portraitistes habiles comme Lehmann et Kramskoi. Mlle Bachkirtzeff s'était ralliée au naturalisme français. A vrai dire on ne trouve guère d'accent particulier que dans les figures d'enfants de Harlamoff, d'une mignardise bizarrement triste sous leurs tonalités bistrées, et surtout dans l'œuvre de Chelmonski, si fière de dessin, si pleine de caractère et d'âpre saveur locale. Pour la puissance de l'observation, l'originale expression des figures, la finesse du ton local, le *Dimanche en Pologne* et les *Connaisseurs* sont d'un artiste absolument personnel.

La représentation des mœurs locales dans le cadre grandiose de la nature alpestre, l'idylle pastorale et champêtre, luttes de bergers, fêtes de la moisson et des vendanges, inspirent naturellement plus d'un peintre suisse : Baud-Bovy, Burnand, Koller, Ravel ; les scènes de la vie bourgeoise traitées dans la manière doucement narquoise ou honnêtement sensible de Tœpffer écrivain appartiennent à Simon Durand. L'originalité ne réside d'ailleurs que dans les sujets et si l'on excepte Stückelberg, un peintre allemand et archaïque, Monteverde, tout italien par la recherche du motif piquant et du trompe-l'œil, avec Girardet qui peint des chouanneries, le portraitiste Charles Giron, le paysagiste Stengelin, Biéler qui cherche non sans succès l'éclat lumineux, on reconnaîtra que l'art suisse est acquis à l'influence française. Celle-ci est surtout sensible dans l'œuvre de Mlle Breslau qui marque un progrès continu dans l'étude de la lumière. Mlle Breslau est d'abord une physionomiste passionnément sincère. Elle l'est dès le début en peignant ses amies, elle le sera toujours, dans le portrait de Mlle Feengard, si individuel de mains, de lèvres, de regards, comme dans celui du sculpteur Carriès, si vrai d'attitude et d'expression clignotante, comme dans son dernier tableau figurant deux jeunes filles vues à contre-jour. Partout les yeux et la bouche ont une signification particulière, une parole, une vie morale. Mais combien l'artiste a lutté pour éliminer la tonalité

jaunâtre et la sécheresse terne qui attristaient ses modèles même en



SEVILLANA, DESSIN DE M. ARAUJO.

(Exposition universelle de 1889.)

plein air. Que de tâtonnements avant de réaliser la souplesse d'ambiance et le gris bleuté qui laisse enfin flotter un joli mystère

autour des visages pensifs! S'il reste encore dans le modelé quelques parties dures et sèches, du moins cette fois Mlle Breslau a touché de bien près un idéal courageusement poursuivi[1].

ETATS-UNIS.

Comme toute sles écoles du Nord, la jeune école américaine a l'ambition très légitime d'interpréter le monde moderne ; mais tandis que dans les pays traversés jusqu'ici, surtout en Angleterre, en Hollande, en Allemagne et chez les Scandinaves, nous avons reconnu dans l'art l'image d'un peuple et pressenti la nature de son idéal aux significations de l'œuvre peinte ou sculptée, il me paraît malaisé de découvrir un caractère national dans l'art américain. Trop de courants se croisent, trop d'imitations sont flagrantes dans son naturalisme superficiel et de bref horizon. Cabanel et Manet, Gérôme et Carolus Duran, Bouguereau et Dagnan, Whistler et Munkacsy, Jules Breton plus que Millet sont tour à tour ou simultanément consultés. Quelquefois encore l'éducation est allemande ou anglaise, le plus souvent elle est française. Chez quelques-uns : Ulrich, Gutherz, persiste l'esprit germanique ; chez d'autres : Turner, Kenyon Cox, Chase, Swain Gifford, Davis, Fisher, Alden Weir, le sentiment anglo-saxon du home et de la nature est perceptible. La plupart et les plus habiles, depuis Mosler qui se souvient tant de Jules Breton jusqu'à Hassam qui pense à Renoir, Bridgman et Weeks, Knight et Pearce, Sargent, Dannat, Harrison, Walter Gay, Melchers, Hitchcock, Rolshoven ont adopté nos manières de voir et de dire à divers époques. Cet art semble un résumé de l'art européen comme la race est un mélange de toutes les races rapprochées sur un terrain neuf. Des influences héréditaires se prolongent un peu, puis tombent, les éléments se combinent vite, absorbés dans un torrent d'activité productive et de pratique énergie sans que l'on constate encore cette profonde unité morale propre aux conceptions pittoresques des nations qui se possèdent, se savent et s'expriment. Aussi nul point de vue nouveau sur la nature ou l'humanité ne nous est révélé par ce nouveau monde et s'il n'avait enrichi la grande littérature d'intellectuels et d'humoristes tels que Poë, Bret Harte, Hawthorn, Marc Twain, on pourrait croire que ce peuple vivant à la vapeur n'a pas encore eu le temps de se regarder

1. Voir, dans la précédente livraison, la gravure à la pointe sèche de Mlle Breslau, d'après son tableau.

et de s'écouter vivre. Pour le moment, ce qui domine chez tous ces apprentis, qui pour la crânerie de l'exécution en remontreraient à leurs maîtres, c'est le don d'assimilation, la clarté de l'œil, la prestesse de la main; une assurance de précoces virtuoses, le goût de l'effet et de l'œuvre à sensation. Peu de recul en face de la réalité, peu de réflexion sur les choses, peu de confidences passionnées, une gymnastique d'art et des échantillons de savoir-faire.

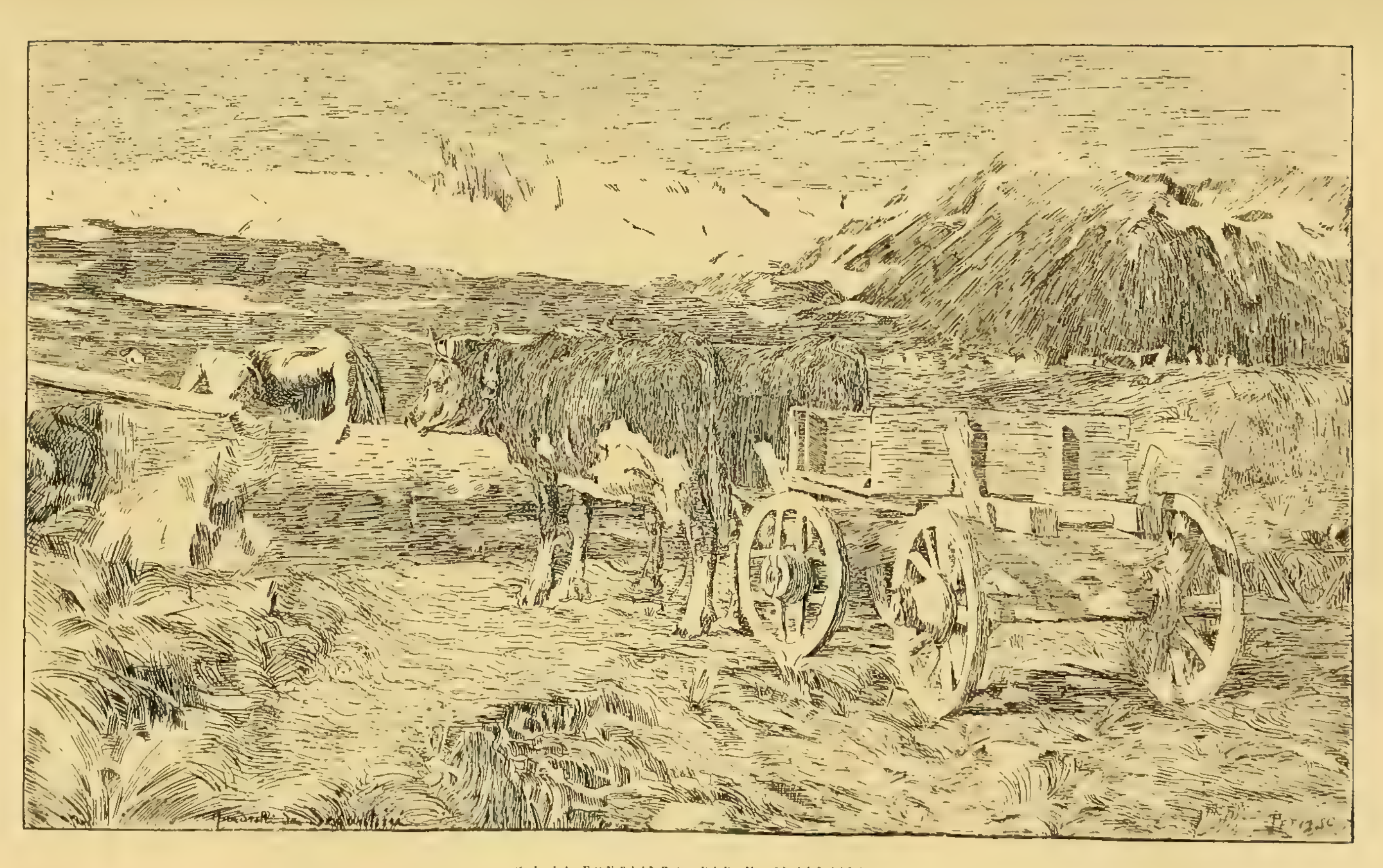
Cependant depuis dix ans dans le portrait et dans la peinture de mœurs quelques artistes se sont mis hors de page. Sargent ne pénètre guère au delà des apparences animées : son métier a plus d'adresse que de raffinement et l'éclat d'un coloris vibrant sur des rousseurs profondes ne garde pas longtemps l'illusion de sa fraîcheur. Mais il excelle à saisir le trait dominant et le tranchant d'une physionomie, à signifier la mode et les allures, le ton et l'esprit d'une aristocratie de luxe. Un modelé souple, élégant, agile fait éclore sur la toile, comme par enchantement, la femme parée, sa finesse avenante ou hautaine, la magie rose et blanche de la jeune fille, le passage d'un sourire, l'interrogation ironique ou soucieuse d'un regard, une mine, un air de tête, un plissement de lèvres, surtout la grâce longue et pliante des mains fuselées, tactiles, nerveuses, précises à manier un éventail, délicates à s'entrelacer. Il est le peintre de la beauté hardie, aisée, volontiers bizarre, qui se connaît et sait l'art de se mettre en valeur. On croit deviner chez plusieurs peintres américains une volonté de dandysme, une espèce de *fun* assez particulière et je ne sais quelle ironie embusquée dont la pointe n'est pas très entrante. Harrison épie adroitement certains frissons de nature à fleur de peau, à fleur de vague, mais son exécution est sèche et mesquine. Dans un sous-bois de banlieue égayé de nymphes modernes et qu'il baptise Arcadie, il nous attaque par des impressions sournoises, par une sensualité troublée par de menues subtilités de facture. Dannat plus large peintre, expose un portrait de petite fille, naïf et lumineux, observe avec esprit les singularités pittoresques de l'Espagne, reste court dans une fantaisie en blond et rouge, d'expression indifférente et de saveur mince. Melchers, Walter Gay, Vail étudient sans arrière-pensée d'ironie, avec la bonne foi des peintres du Nord, les mœurs populaires surtout en ce qu'elles ont d'inconscient, de touchant et de naïf. Le *Prêche*, la *Communion*, les *Pilotes* de Melchers, bien que les figures soient souvent lourdes, immobiles, et peu transformées, réalisent une douce intensité d'expression dans une harmonie lumineuse sagement conduite. La *Charité* de Walter Gay.

un tableau très fin de tons, très juste de poses, un peu creux de modelé, exprime bien l'atmosphère clairement blême et décolorée que met dans un intérieur nu de campagne le reflet de la neige. Vail, qui décidément interprète la nature, enveloppe des paysages de Londres et de Bretagne d'une brume bistrée sourde et mélancolique. Ce sont là des œuvres sincères et humaines : bonnes contributions, hésitantes encore en plus d'un point, à la recherche d'un beau moderne. Il semble certain que dans cette voie la peinture américaine aura bientôt dépassé la phase de l'imitation pour l'imitation. Il n'en est pas moins vrai que cette école sans passé, tard venue, pressée de rattraper ses aînées, mise en possession d'un vocabulaire tout fait et dispersée à trop de modèles n'a pas connu l'étonnement naïf devant la réalité, la joie des découvertes faites pas à pas, l'élaboration féconde et la conquête lente d'un style. Il faut attendre qu'elle ait pris conscience d'elle-même pour fonder un art qui ne soit pas éclectique, de seconde main, de surface et de reproduction.

ITALIE. — ESPAGNE. — GRÈCE.

Les principes du naturalisme avec leurs corollaires techniques n'ont pas fait grande fortune dans les Écoles du midi. On y prodigue les intentions plaisantes ou tragiques, mais l'art s'y démène avec une turbulence excessive ; le sang lui pétille au bout des doigts.

En Italie surtout il a le débraillé, le bariolage amusant de la vie populaire, une furia méridionale qui se traduit en de grandes toiles par un coloris surchauffé, par des gestes de théâtre, par une violence d'expression mélodramatique, dans le genre et le paysage, par des mièvreries de touche et de sentiment. Le *Lac d'Iseo* et le *Coucher de soleil* de Carcano, les *Bords d'une rivière* de Bezzi, les *Zattere* de Sartori, les toiles de Signorini et celles de Gignons donneront une idée de cette manière brillantée qui procède par touches minces et savoureuses sans relief et sans profondeur. L'harmonie est plus généreuse dans le *Chioggia* de Bazzaro, un bel accord de bleu chaud et d'orangé. C'est une des rares toiles italiennes où l'ambiance soit transparente, où la lumière pénètre, enrichisse et volatilise la demi-teinte. D'ordinaire les tons juxtaposés ne visent qu'à des gaietés carillonnantes, les plans s'appliquent l'un sur l'autre, la grâce exiguë de l'arabesque fait tort au modelé aérien. Il en résulte qu'avec beaucoup de couleurs pimpantes le coloris italien



« A LA FONTAINE », PAR M. SEGANTINI.

(D'après un dessin de l'artiste. — Exposition universelle de 1889.)

reste sourd, opaque dans les ombres, peu chantant dans les clairs, recuit et pâteux. Quelques peintres luttent contre la dessiccation et l'on doit noter les tentatives de Cremona, un Monticelli moins opulent qui méprise les minuties du détail pour une harmonie vacillante, laissant deviner une grâce de femme, une rêverie, un sourire. Boldini, le vigoureux portraitiste de Verdi, tout aux pratiques parisiennes, n'a pas rompu cependant avec les calligraphies maigres et tourmentées; il a du coupant et pas de moelleux. Zandomeneghi, qui abuse des complémentaires et qui parfois maçonne, sait aussi modeler par des valeurs claires, très souplement, des figures vraiment ingénues.

Enfin voici une interprétation singulière, voulue, impérieuse. Il a fallu que Segantini s'isolât à 3,600 pieds au-dessus du niveau de la mer du goût tapageur de ses compatriotes, pour découvrir sa fleur des Alpes belle et harmonieusement douce au soleil. — Une ligneuse et dense sculpture de cabanes, de bœufs, de moutons et de pastoures, des reliefs de croupes lunaires, de dures blancheurs striées d'ombres bleues inscrites sur un ciel de lapis, une limpide et rare tranquillité de hauts plateaux, une éternelle virginité de lumière pure, froide, goûtée à sa source, tout cela nous assujettit à l'œuvre d'un artiste qui a pris possession d'une altitude et d'une nature.

Des représentations tragiques et truculentes où l'intérêt d'art est trop subordonné à l'énoncé d'un récit, une scène d'Inquisition de Sala, de Carbonero un caveau de tortures dégouttant de sang, plein de têtes coupées, le fanatisme dévot des foules fiévreusement rendu par Benlliure, le Philippe II d'Alvarez, le Styx de Hidalgo avec ses nudités panachées d'ombres verdâtres et de lueurs livides, et pour première incursion dans le monde moderne, la salle d'hôpital de Jimenez lugubrement froide, c'est de quoi satisfaire le sombre et le farouche de l'imagination espagnole, son besoin d'émotions sanguinaires et son goût de l'horreur; puis, sans transition, on perçoit un crépitement de castagnettes, une verve de danses envolées et voluptueuses; le détail précieux, la touche papillotante, l'ivresse des couleurs et des reflets, la gueuserie radieuse et les friperies illuminées, tout ce qui reste du fortunysme, se trémousse dans les toiles d'Aranda, de Mélida, dans les paysages de Rico mouchetés de lueurs, mangés de soleil et saupoudrés d'une grise poussière de chaleur, dans les miroitements vitreux de Domingo, dans les enluminures exaspérées de Luna, et les yeux fatigués de cligner à toutes ces verroteries, rafraîchis mais non consolés par les fraîcheurs de cire de Madrazzo

trouvent quelque apaisement devant les fins paysages de Sanchez Périer, devant les portraits d'Ochoa, les scènes de mœurs d'Araujo, ce dessinateur fin et franc, ce remarquable graveur interprète de Vélasquez, et les natures mortes de Mme Ayrton délicatement harmonisées.

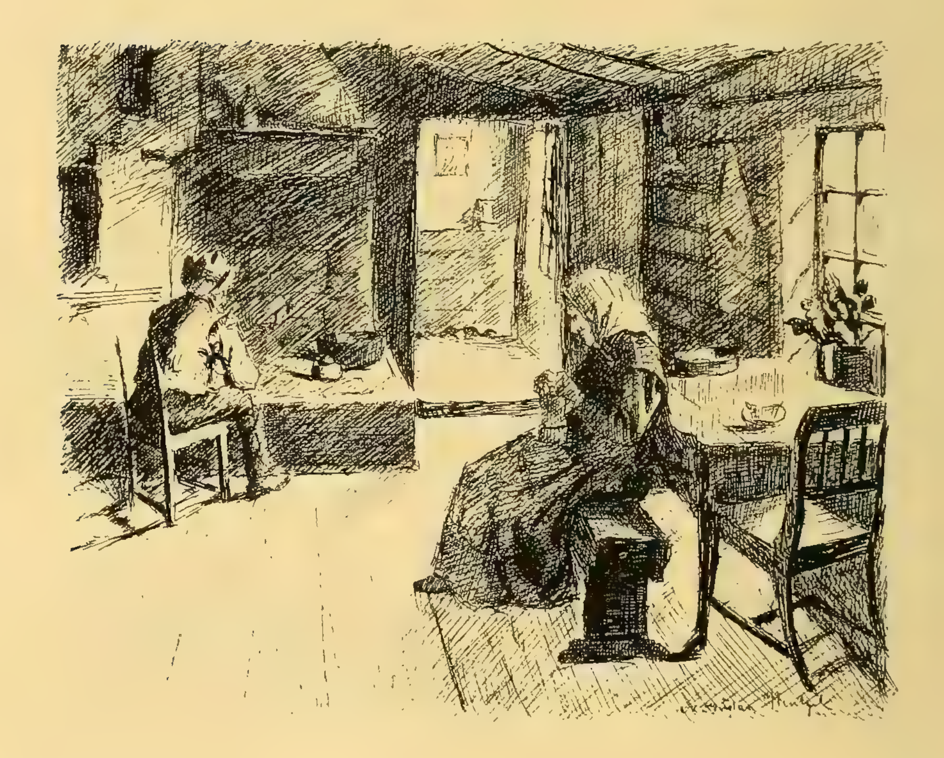
Il faut aller aux dessins de Vierge, à ses vivantes illustrations, à ses compositions pour Don Quichotte et Don Pablo de Segovie, admirer ce fourmillement aigu d'inventions grotesques et terribles, d'actions grouillantes, ce dessin de caractère, de décharnement, de pantomime furieuse, cette folie picaresque et macabre, conclure que depuis Goya une pareille frénésie de comique, un tel caprice dans l'épouvante ne s'étaient pas rencontrés.

Il nous reste à peine la place de jeter un rapide coup d'œil sur les sections grecque, roumaine, serbe, sur l'exposition internationale, de noter au passage les intérieurs de couvent de Ralli, les toiles de Grigoresco, de Mirea, les scènes de mœurs de Michelena, les portraits de Mlle Bylinska, les paysages de Thomson et les exquises natures mortes de Zakarian.

Mettons à part l'œuvre de Whistler, si personnelle et si suggestive qu'elle déborde toute classification d'école et de race, considérons ce qui s'est produit de plus expressif depuis dix ans dans le monde, les *Travailleurs de la mer* d'Israëls, les *Raccommodeuses* de Lieberman, la *Cène* de Uhde, les dessins de Werenskiold pour les Contes du Nord, les vues alpestres de Segantini, nous reconnaîtrons que les mêmes visées ont prévalu ou tendent à prévaloir sous toutes les latitudes, mais plus décidément au septentrion. L'art nous paraîtra attardé au romantisme du drame historique, aux particularités de l'anecdote dans les écoles du Midi qui, vues d'ensemble, n'ont admis ni l'analyse nouvelle de la couleur par la lumière, ni la recherche des réalités essentielles observées et rêvées à la fois : alourdi de matière en Belgique; en Angleterre, hésitant entre l'observation naïve et les intentions sentimentales, humoristiques ou lyriques; alerte, adroit et superficiel en Amérique; intuitif et caractéristique en Allemagne, en Hollande, dans les pays Scandinaves. La conception naturaliste, inaugurée en France par les paysagistes et par Millet, continuée par l'école du plein air en une langue plus souple et plus riche, avec des termes plus physionomiques, a pénétré presque partout en Europe, et plus d'une fois atteint son but qui n'est pas de nous renseigner

seulement sur le réel, mais de créer du monde moderne une image belle et significative. Elle a su connaître des spectacles de la vie présente, des scènes de la rue, du foyer, des champs, de la mer, ce qu'ils ont d'émouvant, de mystérieux, de tendre ou d'amer, d'éternellement humain, ou bien transposer dans la légende et dans le passé une vérité d'attitude, de passion et de types reconquise sur la nature vivante. Sa tâche accomplie, qu'elle doive céder le pas à des fictions plus symboliques, à des visions plus imaginées, elle aura prouvé sa vertu par des œuvres d'intuition et d'observation qui contiennent le sens idéal et la poésie du vrai.

MAURICE HAMEL.



EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1889

LA SCULPTURE

TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE [1].

IX.



Les limites imposées à cette étude nous interdisent d'entrer dans l'examen détaillé des œuvres exposées par les maîtres vivants. Aussi bien, sur huit ou neuf cents groupes, statues et bustes qui figurent au Palais des Beaux-Arts, il en est bien peu qui n'aient d'abord paru aux Salons annuels; les plus notables, en tout cas, ont tous été appréciés ici ou même reproduits pour les abonnés de la *Gazette*... Il nous suffira donc de rappeler les plus importants, moins pour en recommencer une critique désormais inutile que pour essayer de définir rapidement, dans l'ensemble du mouvement de l'École, le rôle et les tendances de ses chefs et de ses plus récentes recrues.

Disons en passant que l'organisation de l'exposition de sculpture, l'éparpillement déconcertant des œuvres de chacun, le classement ou plutôt le mépris de tout classement dans leur distribution, ne sont pas faits pour faciliter cette étude, ni pour mettre en valeur, aux

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. II, p. 57 et 225.

yeux du visiteur étranger, les forces de notre école. La France est fière de ses sculpteurs, c'est possible : on ne dira pas en tout cas qu'elle y met de l'ostentation, ni même de la coquetterie... Un peu de coquetterie pourtant, d'« honnête coquetterie », eût été permise ici et même recommandée... En 1878 on avait oublié la sculpture, tout simplement; il fallut, à la dernière heure, improviser un hangar pour abriter — on ne saurait dire pour *exposer* — le tombeau de Lamoricière et entasser tant bien que mal, surtout mal, dans un réduit vingt fois trop étroit, les statues dédaignées. En 1889, il n'y a pas eu scandale, sans doute, et on a mieux fait les choses. Il eût été tout de même possible de trouver mieux comme salles d'exposition qu'une galerie de passage et qu'un promenoir de café, encombré de tables et de consommateurs. Le *Retour de chasse*, de Carlès, les *Coureurs*, de Boucher, sont à peu près sacrifiés... Quant à la Ville de Paris, avec un admirable sentiment de la symétrie, elle a méthodiquement aligné autour de ses pavillons, comme des caisses d'orangers, tout ce que depuis dix ans elle a commandé de sculpture. Il était impossible de moins inviter le passant à s'arrêter. Il y a cependant une certaine manière de présenter les choses qui avertit, même les plus indifférents, qu'elles valent qu'on les regarde.

Un des doyens de l'École est à cette heure M. J. Cavelier. Élève de David d'Angers, maître de Barrias, de Turcan, de Suchetet, de Verlet, il appartient à cette lignée d'artistes, qui, par la tenue de leurs œuvres, la solidité de leur savoir, l'efficacité de leurs conseils, transmettent comme ils les ont reçus un corps de doctrines, un enseignement, une tradition, positifs et assimilables (ce qui ne signifie pas immobiles et figés), assurent ainsi de génération en génération la perpétuité et la vitalité d'un art, la sécurité, pourrait-on dire et l'honneur d'une école, et lui permettent de remplir, sans rien perdre des enseignements du passé et sans rien compromettre de l'avenir, les *interim* toujours longs du génie. C'est par de pareils maîtres, ne l'oublions pas, que notre École française de sculpture s'est maintenue à travers les siècles sans solution de continuité; les ignorants et les sots méconnaissent seuls leur valeur et l'importance de leurs services.

Ceux qui n'ont jamais vu — et j'avoue que je suis du nombre —, la *Pénélope* fameuse qui valut à M. Cavelier un de ces succès éclatants et même accablants, si redoutables pour un artiste, auraient été enchantés qu'on profitât de l'occasion offerte par l'Exposition rétrospective pour la remettre sous les yeux du public. C'est l'*Odyssée*



LES ÉTATS-GÉNÉRAUX : SÉANCE DU 23 JUIN 1789. — BAS-RELIEF DE M. JULES DALOU

Reproduction au tiers, de la gravure au burin de M. Ad. Lamotte.

(Exposition Universelle de 1889).

Gazette des Beaux-Arts.

Glyptographie Silvestre et Cie.

qu'on a choisie, excellente statue, d'un sentiment très personnel dans sa grâce mélancolique.

La *Sculpture* que M. Cavelier expose à la Décennale, avec le *Glück*



LE MARIAGE ROMAIN, PAR M. E. GUILLAUME.

(Exposition universelle de 1889.)

de l'Opéra et deux bustes, est appelée, sans doute, à figurer, comme l'*Architecture* de Thomas et la *Peinture* de Chapu, dans la décoration du futur Musée Galliera. C'est un très beau trio, de signification claire, d'aspect monumental et animé. J'ai déjà eu l'occasion de parler

ici de l'*Architecture* de M. Thomas. Elle est, comme il convient, plus grave, plus tranquille que ses sœurs (on eût dit jadis ses filles, mais le mot serait-il encore juste aujourd'hui ?...) La *Sculpture*, le maillet en main, regarde, observe et pense, elle aussi, mais ce n'est pas seulement à des formules : c'est aux formes vivantes, c'est à la nature animée qu'elle en veut. Plus agitée encore, la *Peinture* tourne la tête, incline légèrement le torse en avant, la main et le pinceau levés; le rayon qui brille, le reflet qui passe l'intéressent; elle voudrait les saisir dans leur fuite, en fixer à jamais la mobile impression et la subtile caresse.

M. Eugène Guillaume est sorti de l'atelier de Pradier, mais il en est bien sorti. On put voir dès son premier envoi, le *Tombeau des Gracques*, qu'il entendait ne pas marcher dans les mêmes sentiers que son maître; il était attiré vers un idéal plus viril. Nous avons justement ici une réplique — revue et appropriée au marbre où il l'a fait revivre — de ce groupe célèbre. La recherche du caractère y est écrite avec cette décision dans l'idée et cette sobriété dans l'exécution qui forment le trait essentiel du talent de M. Guillaume. Il sait toujours très nettement ce qu'il veut faire; il le fait jusqu'au bout, mais il le montre sans l'étaler. Riche de la plus rare culture, profondément informé de tout ce qui concerne l'histoire, la théorie et la pratique de son art, porté par les prédilections d'un esprit très philosophique vers les questions d'esthétique où il se meut avec une aisance merveilleuse, il a mis dans tous ses ouvrages l'empreinte d'une pensée maîtresse d'elle-même et pleine de raison. Il ne se pique pas de faire « trembler » le marbre, et je crois même que si l'on insistait, il répondrait que le marbre n'est pas fait pour trembler; du moins sait-il le faire parler et lui confier des idées dont il est digne.

Cette force dans la conception et cette mesure harmonieuse dans la facture se manifestent de façon très persuasive dans le *Mariage romain*, dont une nouvelle édition, datée de 1889 et corrigée, semble-t-il, dans la figure de la femme un peu rajeunie, est exposée galerie Rapp. C'est une œuvre excellente; par la science et la carrure logique de la composition, la justesse du sentiment historique, l'entente parfaite et la conduite de l'exécution, l'évidence de sa signification, elle communique à l'esprit une satisfaction complète. La Loi, — la loi Romaine, — est intervenue; la formule solennelle a été prononcée; une famille est fondée. L'épouse a mis la main dans la main de son chef : *ubi tu Gaius, ibi ego Gaia*. Elle reconnaît un maître, mais elle se sent matrone; et une dignité charmante se mêle à sa timidité.

Dans les portraits sortis de la main de M. Guillaume, on apprécie surtout cette double qualité de pénétration morale et de réserve, on pourrait dire professionnelle... C'est merveille de voir dans les bustes de *Marc Séguin* et de *Jules Ferry* par exemple, avec quelle finesse le caractère a été analysé, avec quelle délicatese il a été



LE FAUCHEUR, PAR M. H. THORNYCROFT.

(Exposition universelle de 1889.)

indiqué... Examinez attentivement, dans le buste de M. J. Ferry, la construction du front, le dessin des yeux et du menton, le pli de la lèvre; tout est marqué avec une sûreté et une fermeté qui ne laissent place à aucune incertitude, et rien n'est appuyé pourtant. Il est impossible de faire à la fois plus vrai et moins gros. De même pour Marc Séguin; on devine, rien qu'à le regarder, l'allure un peu dégingandée du personnage; avec ses cheveux au vent, sa cravate dénouée, son pan de redingote qui flotte, son regard et son air distrait

et bienveillant de savant qui pense à autre chose, il est là qui vit... Mais la vie vient du dedans, et quand même elle ne ferait qu'affleurer à l'épiderme, on la sent encore présente et efficace.

Il y a un grand charme dans cette réserve un peu hautaine. Quand on a pénétré de la sorte une ressemblance morale et vu si à fond un masque humain, rien ne serait plus aisé, on peut le croire, que de monter un peu et de chauffer l'exécution, d'y ajouter par de simples artifices de praticien ces rudesses et ces brusqueries apparentes, où le vulgaire admire volontiers le « coup de pouce », — le génial coup de pouce! — et l'allure même de l'inspiration. Je sais un gré infini à qui dédaigne ces petits moyens; j'y vois une sorte de haute politesse, une belle tenue intellectuelle; j'y trouve même une intime sécurité, dans un temps ou le cabotinage a fait tant de dupes et de victimes. Tant pis pour qui passerait indifférent. Cette exposition de M. Eugène Guillaume, qui, dans les deux sections centennale et décennale ne comprend pas moins de dix-neuf morceaux, est un véritable résumé de son activité artistique. Le *Tombeau des Gracques* date de 1848; la *Légende de Sainte-Valère* (où il a, sans le moindre pastiche, fait preuve d'une très fine intelligence du style charmant en sa simplicité naïve des bas-reliefs du XIIIe siècle) est de 1855; puis viennent le *Colbert*, qui paraît, je le confesse, assez indifférent, l'*Œil-de-bœuf* du nouveau Louvre (1860), le *Napoléon* de la maison Pompéienne, le *Darboy*, le *François Buloz*, etc., etc... jusqu'au *Mariage romain* dont le marbre est de 1889.

Il serait superflu, enfin, de rappeler aux lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts* pour qui fut écrite l'admirable étude sur Michel-Ange, qu'aux ouvrages du ciseau, M. Guillaume a joint ceux de la plume et qu'il y a apporté les mêmes qualités de vigueur contenue, de finesse et de suprême distinction.

Avec plus de féminine tendresse, un charme exquis de rêverie et quelquefois des rencontres d'expression adorables, M. Chapu a enrichi la sculpture française de quelques figures assurées de vivre. On peut dire qu'il aura été un des derniers à se réclamer de l'antique; mais il a pris la bonne méthode, la méthode moderne. C'est d'hier à peine que nous commençons d'entrer dans le vrai sentiment de l'histoire de l'art et plus particulièrement de l'art de l'antiquité. Sa lente évolution et sa décadence, ses principes, son esthétique étaient également inconnus à ceux qui ont si longtemps fait peser sur l'École le joug stérilisant des formules étroites et de l'*idéal* absolu qu'ils prétendaient en avoir extrait. Une érudition mieux informée,

une sympathie critique plus large, une sensibilité plus affinée, le don dangereux, mais divin, de nous prêter à tous les genres de



ICARE, PAR M. A. GILBERT.

(Exposition universelle de 1889.)

beauté, de jouir à la fois de toutes les civilisations ont comme rafraîchi les antiques sources. On ne s'étonne plus de voir notre grand Millet placer dans son atelier les moulages de Parthénon, faire au Louvre de longs pèlerinages devant Poussin, pour en rapporter, non pas

des formules apprises ou des « cahiers d'expression », mais de fécondes impulsions et comme des consultations sur une interprétation synthétique et vivante de la nature... L'abus qu'on a fait jadis de ce grand mot d'*Antique* (et nous en avons montré quelques exemples au début de cette étude) a laissé subsister dans beaucoup d'esprits une instinctive méfiance contre tout ce qui a l'air de ressembler à une invocation du passé. Nous ne manquons pas de gens pour conseiller, le plus gravement du monde, à nos Occidentaux de se faire « un œil japonais » et qui entrent en fureur au seul nom de la Grèce. C'est une sorte de fanatisme à rebours, plus étroit s'il est possible, et plus inintelligent que l'autre. Sachons, à l'exemple de notre rédacteur en chef et ami, M. Louis Gonse, jouir de cet exquis Japon qu'il connaît et comprend si bien sans nous interdire d'aller aussi rêver sur l'Acropole ; et avec tout cela, tâchons de rester Français!...

Certes, à regarder la *Pensée* et la *Jeunesse*, on s'aperçoit que M. Chapu a fait plus d'un pèlerinage sur le rocher sacré ; — ses œuvres en sont-elles moins françaises et n'avons-nous pas tous reconnu, au battement de notre cœur, une sœur idéale dans la vierge de fervente tendresse et d'intime pitié évoquée par l'artiste au pied du monument d'Henri Régnault?... On peut voir, dans la statuette de *Jeune garçon*, avec quelle souplesse ce ciseau délicat et charmant sait se plier aux données de la modernité la plus contemporaine.

On ne saurait, d'ailleurs, prétendre, à moins d'un parti pris assez puéril, ou d'un manque absolu de critique, qu'à l'heure présente le danger soit du côté d'une imitation trop littérale de l'antique. C'est plutôt vers Florence qu'on a paru se diriger depuis l'entrée en scène de Paul Dubois ; mais là non plus, on ne pourrait pas dire qu'il y ait eu danger véritable, ni étroite superstition. En allant rendre hommage aux grands artistes de la première Renaissance italienne, aux maîtres du xve siècle, notre école témoignait en somme d'un désir, plus ou moins conscient mais qui était dans la loi même de son évolution, de se rapprocher de plus en plus de la nature. Elle ne pouvait recevoir à ce point de vue que de bons conseils chez Donatello et chez Ghiberti ; l'un avec un emportement fougueux, l'autre avec un atticisme d'autant plus persuasif qu'il est tout instinctif, leur parlaient de la réalité sincèrement, ardemment interrogée, du caractère individuel fortement senti, et l'on peut voir dans l'admirable buste de *Baudry*, comme dans celui de *Bonnat*, par Paul Dubois, si ces conseils furent bien compris et s'il se mêla le moindre pastiche

chez le disciple devenu maître à son tour. L'influence italienne était sans doute sensible dans quelques-unes de ses œuvres, dans



BOHÉMIEN, PAR M. BARTLETT.

(Exposition universelle de 1889.)

certains morceaux du fameux tombeau de Lamoricière, même dans l'*Ève naissante*, d'ailleurs exquise avec je ne sais quoi de luinesque

dans son modelé si doucement fondu... Le danger n'eût été sérieux que si l'on eût oublié, à contempler les maîtres, de regarder directement la nature, maîtresse des maîtres.

On eut tout lieu d'être rassuré, d'abord par les œuvres de M. Paul Dubois lui-même, puis par celles des sculpteurs entrés après lui dans la carrière : — Falguière et Mercié. Falguière n'a rien envoyé, sinon, à l'Exposition rétrospective, son *Tarcisius, martyr chrétien* et son *Vainqueur au combat de coqs*, deux œuvres charmantes, mais tout à fait insuffisantes pour donner une idée de l'auteur du *Saint Vincent-de-Paul* (un chef-d'œuvre) et de la *Diane*, — la « Diane de Falguière ». Il y a même quelque chose de paradoxal à voir ce maître de la vie et de la chair commencer par les maigreurs de l'ascétisme. Avec le *Vainqueur au combat de coqs*, paru deux ans après, il avait trouvé sa véritable voie.

Antonin Mercié a envoyé, avec un marbre exquis de son *David*, le *Quand même*, le *Souvenir*, le *Génie pleurant* et deux bustes. C'est une étude complète que mériterait son exposition, et nous disposons de quelques lignes..., mais il est de ceux qu'on est sûr de retrouver. Tout ce qu'il fait est marqué d'un caractère de force, de santé et d'ardeur méridionale, qui, sévèrement tenue en garde contre toute déclamation, communique pourtant à son ciseau une éloquence singulière et une décision magistrale (en prenant ici dans son acception entière ce mot que le journalisme courant a rendu si banal).

Emmanuel Frémiet est élève de Rude ; c'est à cette forte école qu'il a appris à étudier et à rendre « la nature dans sa variété ». Dégagé plus que personne de toute servitude de formule et de style transmis, solidement armé des conseils et de la science de son maître, il a, avec une curiosité agile, poussé ses recherches et ses travaux dans les sens les plus divers. Avec un sentiment toujours original et nouveau, une ampleur d'interprétation, une franchise d'accent et une audace qu'aucun danger n'intimide, il a fait vivre dans la pierre et dans le bronze tour à tour le gorille troglodyte dans sa bestialité déchaînée et la Pucelle d'Orléans, l'homme de l'âge de pierre, bonne brute en gaieté, et le prince de Condé ; — il a mis aux prises en des duels superbes l'Homme et la Bête, s'élevant, avec une aisance surprenante, des formes les plus élémentaires de la vie au style historique le plus haut.

On retrouve dans l'*Hommage à Rude* (*Faune jouant avec une panthère*), exposé par Just Becquet, autre élève du grand Bourguignon, la même décision vigoureuse, la même facture large et directe. Ce

morceau d'une simplicité si puissante, d'une verdeur si saine, fait penser à Rude en même temps que la face rabelaisienne du faune éveille le souvenir de maître François, — et l'on a là, comme une double saveur de terroir, un extrait de belle sève française.

Par son maître Carpeaux, Dalou descend aussi de Rude. Nous avons ici ses chefs-d'œuvre : le *Blanqui*, qui se souvient du *Cavaignac ;* — deux bustes merveilleux de *Rochefort* et de *Vacquerie ;* — la *République* et les *États généraux*. Personne ne regrette l'absence de quelques morceaux où l'on voyait poindre comme la menace d'un peu de *gongorisme* ou de *bandinellisme*. — Dans ses manifestations les plus simples, le talent de Dalou s'affirme avec une autorité et une puissance supérieures. Par la clarté, l'élan, la fierté et la robuste conviction de l'allure, ces deux bas-reliefs, animés d'un grand souffle, ne sont pas indignes du maître de l'Arc de Triomphe de l'Étoile ; — tout compte fait de la différence des temps, ils se rattachent à la même tradition, et l'on n'en saurait faire de plus éloquent éloge.

Il y a une grande force chez Rodin. Il expose avec l'*Age de Pierre* ses beaux bustes d'*Antonin Proust*, de *Dalou* et de *Victor Hugo*. Je ne cacherai pas que quelques-uns de ses amis ont été un peu déçus de ne pas voir paraître à cette exposition la Porte du Musée des Arts décoratifs, célébrée si souvent et dans une littérature si colorée par quelques chroniqueurs de talent. On comptait sur cette décisive manifestation pour affirmer devant le grand public l'autorité et la maîtrise d'un puissant artiste. Il faut attendre encore ; — et nous sommes de ceux qui attendront avec confiance.

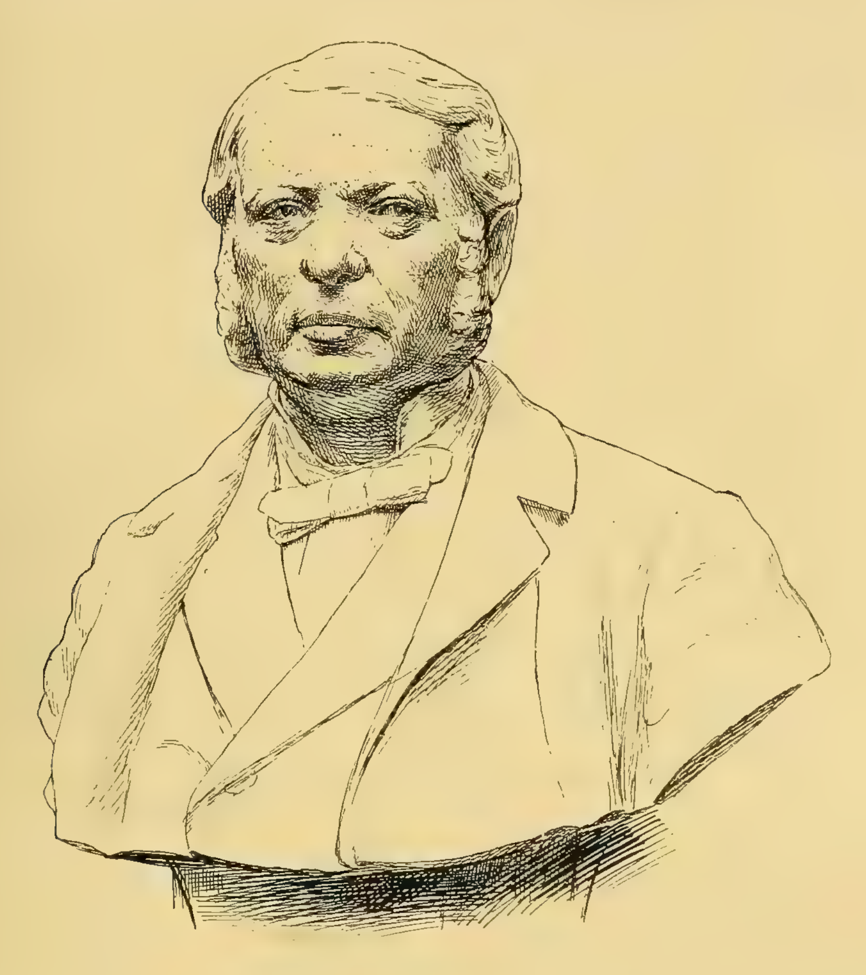
Il ne faudrait pas cependant qu'à force de la célébrer, cette porte de bronze, on l'empêchât de la finir. J'ai peur, — s'il faut tout dire, — que les littérateurs n'aient un peu envahi cet atelier laborieux. L'un d'eux nous racontait, il y a quelques semaines, comment avec quelques amis, il avait un jour révélé Baudelaire à Rodin ; — un autre (celui-là même qui a signé cette stupéfiante affirmation : « Les cathédrales gothiques sont nées du regard d'amour qu'un homme en cheminant a jeté sur les grandes allées de nos forêts »), un autre nous en faisait un portrait si extraordinaire et nous montrait à admirer chez lui des choses si imprévues, des intentions si déconcertantes, qu'on en vient à se demander avec inquiétude s'il n'y a pas là quelque énorme malentendu, et si, en le poussant vers le Baudelairisme à outrance, ces bruyants amis ne risquent pas de lui troubler un peu la cervelle et de l'induire en une sorte de romantisme décadent, où son talent ne

manquerait pas de s'enliser. Si j'avais le droit de lui donner un conseil, je lui dirais de fermer sa porte, de ne plus lire les journaux et de travailler seul en face de la nature et de la vie dont il a le sentiment si aigu et la passion si intense... Le voilà chargé du monument de Victor Hugo. Il y a longtemps que j'imprimais quelque part le vœu que cette grande œuvre fût confiée à M. Rodin. En le félicitant, il faut aussi complimenter l'administration qui l'a choisi.

Il n'y a pas le moindre artifice de langage dans le regret que nous exprimons de ne pouvoir consacrer qu'une sèche mention à Barrias, d'un goût si fin et d'un talent tour à tour si délicat et si ferme, à Injalbert et à Peynot, ces francs tailleurs du marbre, à Delaplanche, Saint-Marceaux, Aubé, Turcan, Carlier, Gautherin, Antonin Carlès, — dont nous avons déjà eu l'occasion de louer ici la *Jeunesse*, qui ouvre à la vie son œil plein d'étonnement et nous offre, comme une promesse et une énigme, une fleur cueillie dans la prairie mystérieuse et charmante où passe avec son chœur de nymphes symboliques le *Printemps* de Botticelli ; — à Suchetet, Verlet, Etcheto, Boucher, H. Lemaire, Longepied, Gaudez, Pallez, Dampt, Tony Noël, Albert Lefeuvre, Allouard, Barrau, Caïn, Coutan, Cordonnier, Ferrary, Alfred Lanson, Agathon, Léonard, Gustave Michel, Marqueste, etc, etc... Il y a là, sans parler de la renaissance de la gravure en médailles, où Chaplain et Roty nous ont donné tant d'œuvres exquises et fortes, des réserves précieuses, des trésors de talent et de savoir, des gages de vitalité pour notre École de sculpture.

Elle pousse ses tentatives dans des directions diverses ; elle cherche depuis quelques années avec une persistance qu'aucun succès décisif n'a encore couronné, mais que rien ne doit décourager, à élargir ses horizons, à faire entrer la vie moderne, la vie des champs surtout dans son domaine. L'influence de Millet est sensible en plus d'un atelier, non seulement dans le choix des sujets, mais dans la manière de draper, dans le caractère des têtes. Sans doute, des morceaux d'école, des attitudes apprises viennent trop souvent nous rappeler que le don de voir et d'interpréter librement la nature n'est pas commun ; que notre mémoire est saturée de formes déjà vues, de modèles tout posés. Mais si l'on considère d'une part la moyenne de la production totale, et de l'autre, le nombre des talents de premier ordre, et si l'on pense aux conditions de l'art en un temps comme le nôtre, c'est avec un sentiment de confiante allégresse qu'on envisage l'avenir de l'École française de sculpture.

Français de l'Ile-de-France ou des bords de la Loire, Bourguignons, Toulousains, Champenois, nous en avons rencontré au cours de cette étude de toutes les origines et de toutes les provenances ; la vieille terre française, de tout temps féconde en imagiers, n'a pas cessé d'en



BUSTE DE M. SPITZER, PAR M. F. BEER.

(Exposition universelle de 1889.)

produire à foison. Qu'ils se tournent tous avec une piété filiale vers ce merveilleux passé national, qu'ils prennent une conscience de plus en plus nette, une connaissance de plus en plus directe et réfléchie de cet art trop longtemps oublié et que sans vouloir, là plus qu'ailleurs, s'attarder à des pastiches, ils remettent de plus en plus en honneur et en évidence le clair génie de la race, fait de vaillance, de franchise, de bon sens et de santé.

X.

On comprend la difficulté pour les sculpteurs étrangers de figurer avec toutes leurs troupes à des expositions lointaines ; le déménagement et le voyage d'une statue ne sont pas une petite affaire... Nous avons pourtant au Palais des Beaux-Arts une fort intéressante représentation des principales écoles.

La plus florissante est incontestablement l'École flamande. Elle a dans le passé de beaux titres de gloire. La France ne saurait oublier par quels liens intimes elle lui fut unie ; il existe entre les deux voisines une vieille fraternité de mutuels services, et aujourd'hui elles marchent côte à côte.

M. Paul de Vigne a le sentiment de la sculpture monumentale. Le groupe de l'*Art Récompensé* (modèle du groupe en bronze qui orne la façade du Palais des Beaux-Arts à Bruxelles et que nous reproduisons) est largement conçu, hardiment jeté, traité avec une belle ampleur décorative. — Le modèle de ce groupe érigé à la gloire des vainqueurs de Courtrai, Breidel et de Coninck, dessine une fière silhouette. Les deux héros debout posent la main l'un sur la garde, l'autre sur la poignée d'une grande épée de combat ; le mouvement est très ingénieusement imaginé ; le groupe se compose avec beaucoup de force et d'unité ; il est d'une signification éloquente et d'une noble allure.

M. Dillens, pour le *Fronton de l'hospice-orphelinat des Trois-Alices*, avait à choisir entre les allégories traditionnelles et la représentation sculpturale de la réalité la plus familière. En se décidant pour ce dernier parti, il a compris qu'il devait s'y tenir sans tricher et l'attaquer de front ; les dames patronnesses de l'œuvre présentent à la fondatrice assise dans un grand fauteuil les enfants qu'elles ont recueillis ; il y a beaucoup de bonne grâce et d'aménité flamande dans cette scène, qui se compose et se tient très bien. — M. Dillens expose encore un groupe pour le Palais de Justice, — la *Justice inspirée par le Droit et la Clémence*, — une statue de Metdepenningen érigée à Gand, des bustes et une bonne figure tombale agenouillée.

Le *Saint Michel* de M. Vanderstappen offre des lignes un peu compliquées, et ne vaut pas son *Homme à l'épée* qui, sans être très original, a de l'allure. Le *Taciturne* a du caractère, encore qu'un peu « mousquetaire ». La *Fatalité* de M Leroy n'est pas du tout banale. L'homme



Gazette des Beaux Arts — Imp. A. Clément, Paris

L'ART RÉCOMPENSÉ, PAR M. PAUL DE VIGNE

(Modèle de groupe en bronze _ Exposition Universelle)

va, courbé sous le poids du destin qui lui montre là-bas le crime et



LA TRADITION, PAR M. QUEROL.

(Exposition universelle de 1889.)

l'y pousse irrésistiblement. Il s'avance, inconscient, halluciné et menaçant ; le mouvement très juste, très senti, est fortement rendu.

Il y a du charme dans l'*Inquiétude maternelle* de M. Charlier, un peu trop de rondeurs ronflantes dans l'*Enlèvement* de M. Gaspar, plus d'intentions littéraires que de vertu plastique dans *Grandeur et décadence des Romains* de M. Samain, et un peu trop de macabre, à mon gré, dans le *Commencement et la Fin* de M. de Rudder, dont la composition n'est pas très intelligible.

M. C. Meunier a entrepris d'évoquer en une série d'œuvres tirées de la réalité la plus humble et la plus tragique, évoquée d'ailleurs dans un grandissement poétique, les héros et les martyrs de l'éternel labeur. Le *Puddleur*, c'est exactement, par le caractère de la figure, son attitude, sa construction par larges plans simplifiés, le *Vigneron au repos* de J.-F. Millet, traduit en bronze. Le *Grisou* c'est une femme retrouvant son fils parmi les morts. Il est gisant, la poitrine déchirée; elle se penche vers le cadavre, les mains jointes et serrées contre les genoux. Cette figure de la mère aurait pu être très belle, mais le groupe se dessine assez mal avec ses silhouettes maigres et ses lignes anguleuses.

Citons encore MM. Devillez, Mignon; Namur et constatons que l'École de sculpture flamande pittoresque et décorative est à cette heure très vivante.

En Angleterre il faut noter aussi un mouvement en avant. Les critiques anglais le suivent et l'encouragent avec une grande sympathie, sans qu'on puisse encore dire ce qu'il en adviendra. A côté de Sir Frédéric Leighton qui a modelé avec une volonté un peu sèche mais forte et nerveuse un homme au torse renversé et aux bras étirés, le *Réveil*, viennent se placer MM. Thornycroft dont le *Faucheur* rappelle les paysans des idylles de Walker ou de Mason, et dont *Teucer* et *Médée* nous offrent en un style à la fois très personnel et très anglais des transpositions rajeunies de mythes antiques dans un sentiment très moderne. M. Gilbert, qui va demander conseil aux Florentins, est aussi très anglais par les intentions et les sous-entendus littéraires; son *Icare*, réduction d'une fort belle statue qu'on pouvait voir, il y a deux ans, à la *Royal Jubilee exhibition* de Manchester, son *Persée*, son *Offrande à Vénus* et les deux bustes en bronze de *Vieillard* et de *Jeune fille*, sont pleins de caractère. La *Jeunesse* de M. Lee (mort récemment), d'un anglicisme si épanoui, la jolie *Paix* un peu maniérée de M. Ford, la *Dryope* de M. Browning et son *Espérance*, la *Mort et le Prisonnier* de M. H. Pegram, romance à deux voix et qui ressemble à la sculpture d'un Doré britannique, sont intéressants à plus d'un titre et nous voudrions pou-

voir nous arrêter plus longtemps dans cette section anglaise...

Chez les peuples du Nord, les traditions de l'École classique de Thorwaldsen et de Bissen déclinent ou essayent de se rajeunir au contact d'un réalisme plus moderne; mais la plupart des sculpteurs que nous y rencontrons sont venus chercher des leçons dans nos ateliers. Plusieurs ont du talent, mais nous n'y voyons rien de nouveau à signaler et nous nous contenterons de citer, en Suède, MM. Ch. Eriksson, Hasselberg, Lundberg; en Danemark, MM. Bissen; en Norvège, un excellent groupe de M. Stephan Abel Sinding, la *Mère captive*, et de très amusantes et vivantes terres cuites de M. Halzdan Hertzberg, — il y a surtout un gamin qui s'en va sifflant, les mains dans les poches, très lestement croqué; — en Finlande, M. Runeberg et M. Valgrenn; en Russie, M. Pierre Tourgueneff qui s'est mis à bonne école chez Frémiet.

Les sculpteurs des États-Unis, ceux du moins qui exposent au Champ de Mars, sont tous élèves de notre École : M. Bartlett a reçu les leçons de Frémiet et en a profité comme on peut voir dans son *Bohémien;* M. de Wuert et M. Dams, celles de MM. Mercié et Rodin; M. Warner, celles de Jouffroy...

Les sculpteurs allemands se sont abstenus. En Autriche-Hongrie, M. Beer, que nous rencontrons souvent à nos Salons, a envoyé l'*Albert Dürer*, enfant déjà exposé, et un excellent buste de M. F. Spitzer; en Hollande, citons l'*Écho* de M. Leenhoff qui n'est pas non plus un inconnu pour nous.

Que dire de l'encombrante production des sculpteurs italiens? Est-il permis d'abaisser le marbre à d'aussi humiliants usages?... Si l'on en excepte un buste de MM. Gemito, les envois de M. Ferrari, Sodini, Ancillotti, Bazzaro, Malfatti, Salvini et deux ou trois autres peut-être, qui certes ne sont pas des chefs-d'œuvre, on ne saurait vraiment faire l'honneur d'une critique à ces mauvaises charges de praticiens en goguette.

En Grèce, les sculpteurs, — les sculpteurs grecs! — vont du *Berger Pâris* aux *Dieux de l'Olympe*, et de *Canaris* à la *Jeune captive*. MM. Vitsaris, Bounanos, etc., ne sont pas sans talent.

En Espagne enfin, citons les intéressants envois de M. Quérol, dont la *Tradition*, que nous reproduisons, a beaucoup de caractère. C'est une vieille, décharnée, avec une pie sur l'épaule, qui tient deux enfants attentifs... M. Quérol a mis aux mains de ces auditeurs convaincus une épée et des lauriers; c'est donc des traditions sacrées de la patrie que cette vieille les entretient. Pourquoi dès lors lui donner

l'air et l'allure d'une simple *rabâcheuse?...* Cette critique, qui ne porte que sur une nuance, n'est pas d'ailleurs pour contester la valeur de ce morceau.

Nous serions impardonnables d'oublier, en Suisse, les médaillons de M. Hugues Bovy, les bas-reliefs de M. Charles Iguel, « citoyen suisse de Neufchatel, élève de Rude », le buste du regretté Émile Hennequin et l'*Accalmie*, par Maurice Raymond, le monument de Pestallozzi, par M. A. Lauz.

Notons enfin que la Serbie s'enorgueillit de G. Iowanowitch et de Pierre Oubawkitch ; la Roumanie, de Jean Georgesco et de Valbudea, élève de Falguière et Frémiet; le Chili, d'Arias, et le Guatemala de Léandro Leal y Péna... On ne saurait mieux finir que sur ce nom héraldique et sonore.

ANDRÉ MICHEL.



EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1889

L'AMEUBLEMENT

(DEUXIÈME ARTICLE[1].)

III.

LES BRONZES.

C'est au XVII[e] siècle, quand Boulle et Zommer donnèrent à l'ameublement français ces allures magistrales si bien en rapport avec le style emphatique de l'époque, que les bronzes commencèrent à prendre une part prépondérante dans la confection des meubles de prix. Les admirables cabinets qui ornent la galerie d'Apollon, la majestueuse armoire qu'on peut voir au Louvre, dans la salle des Dessins, les commodes magnifiques dont notre Garde-Meuble national possède tant de précieux échantillons, se recommandent au moins autant par l'ampleur majestueuse de leurs bronzes, que par la finesse et l'éclat de leurs marqueteries.

Le XVIII[e] siècle, sous ce rapport, demeura le digne émule de son aîné. Aux noms de Charles Houtoire qui travailla pour Boulle et qui cisela bon nombre de ses modèles; de Domenico Cucci et des frères Prévost qui enrichirent d'ornements exquis les appartements des Tuileries, du Louvre et de Versailles; de Sauteray et de Vanier qui fondirent et ciselèrent les célèbres colonnes du Val-de-Grâce, il peut opposer les noms également illustres de Philippe Caffieri, de Bottard, d'Hervieux, de Duplessis qui monta les plus beaux vases fabriqués à

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 3[e] période, t. II, p. 174.

Sèvres; de Forestier, collaborateur assidu d'Oeben et de Riesener, de Masquillier, de Raison, de Thomire.

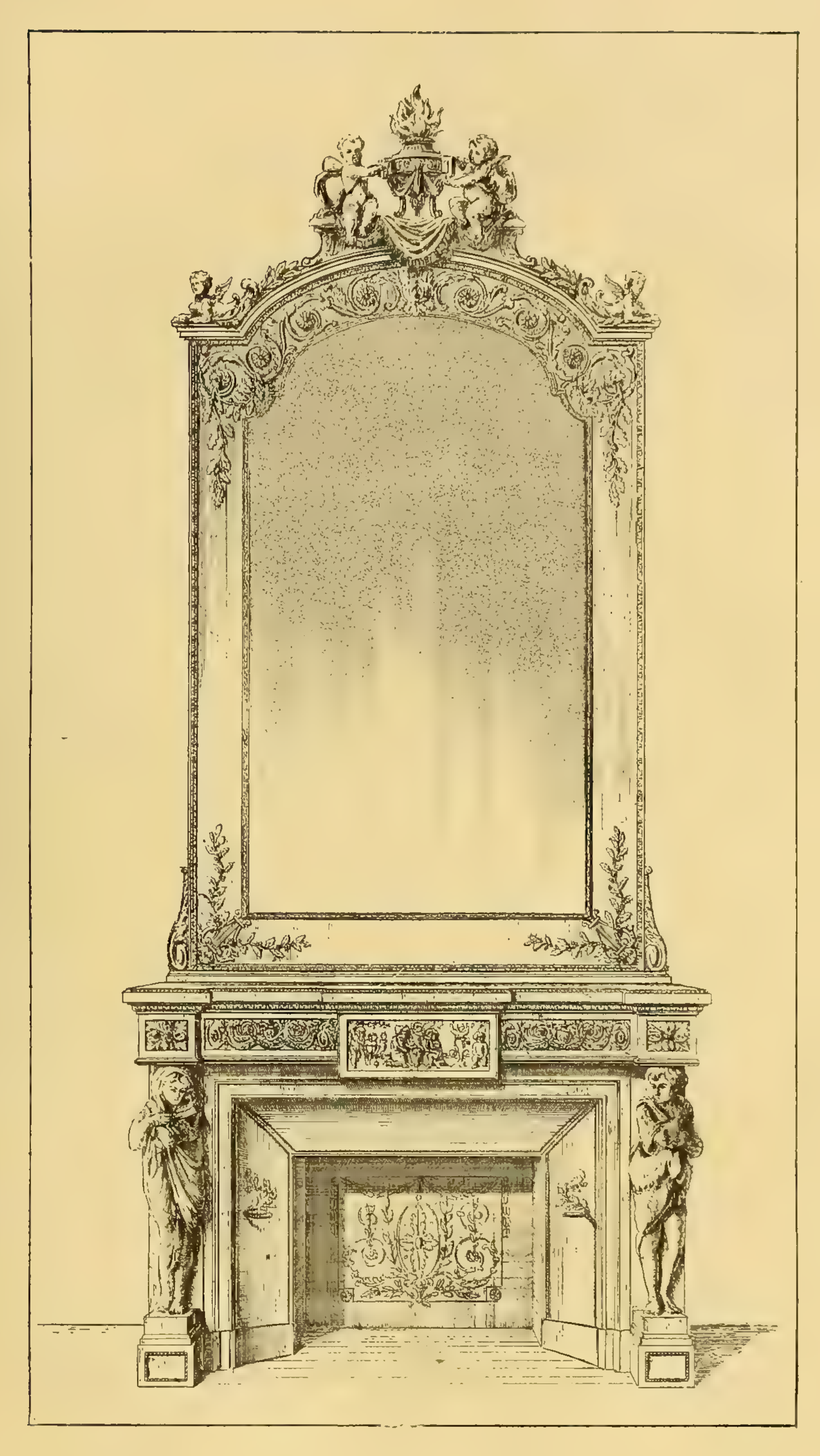


PENDULE MONUMENTALE EN BRONZE ET MARBRE, EXÉCUTÉE PAR M. A. COLIN.
(Exposition universelle de 1859.)

Tous ces noms méritent d'être retenus; et, nous avons d'autant plus le droit de nous montrer fiers de cette pléiade d'artistes exceptionnellement soigneux et habiles, qu'on chercherait vainement à l'étranger rien qui leur soit comparable. Leur impeccable savoir; la franchise de leurs façons exemptes de maigreur; la souplesse qu'ils surent donner aux frises, aux galeries, aux chutes, aux entrées dont les élégants rinceaux paraient les beaux meubles sortis de leurs mains, concoururent dans une large mesure à assurer l'indiscutable supériorité du mobilier français. La perfection de tous ces ornements est telle, que, parfois, on serait tenté d'assigner à leurs auteurs le premier rang dans la fabrication de certains ouvrages, dont ils n'ont été, cependant, que les décorateurs.

Dans un autre ordre d'idées, ce que l'on fondit et cisela, au XVIIIe siècle, de pendules, de candélabres, de bras, de chenets, de lustres, de chandeliers, de cartels est incalculable, et toutes ces pièces souvent admirables parurent, avec leur simple enveloppe d'or moulu, si précieuses comme travail, à cette société éprise du Beau sous toutes ses formes, que du coup on renonça pour toujours à ces meubles en argent, qui avaient été la passion du Grand Roi et de sa cour. La beauté des façons suppléait largement à la valeur de la matière.

Pourquoi faut-il rappeler, après cela que cette magique habileté se perdit au commencement de ce siècle? A l'exécution grasse et savoureuse des Caffieri, des Hervieux, des

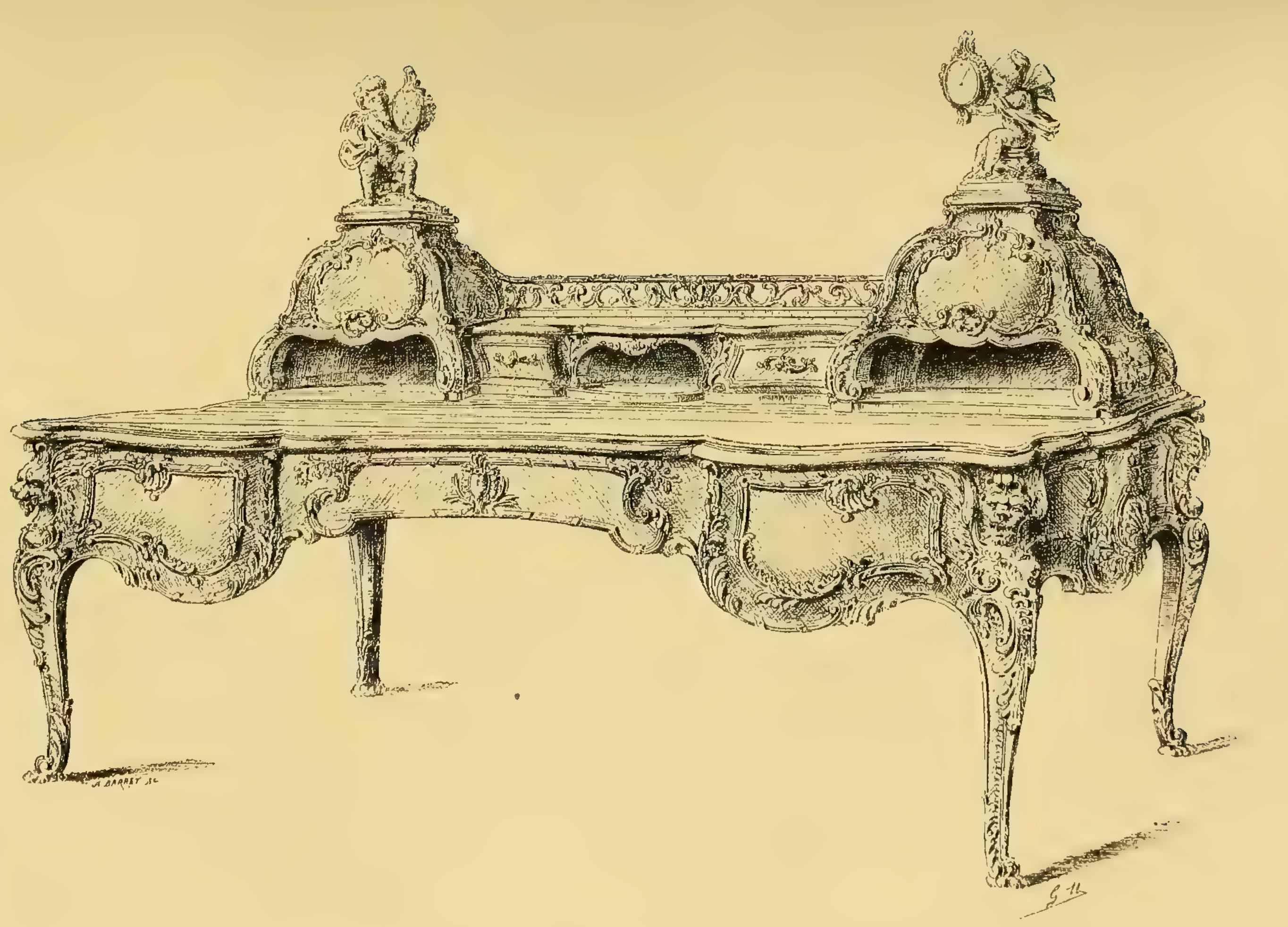


ENCADREMENT DE GLACE ET DE CHEMINÉE
EN BRONZE CISELÉ ET DORÉ, EXÉCUTÉ PAR LA MAISON H. DASSON ET Cie.
DESSIN DE M. G. MARONNIER, ASSOCIÉ DE LA MAISON.

Duplessis, succéda une facture maigre, sèche et dure; puis, dans la décoration du mobilier les procédés expéditifs de l'étampage remplacèrent les travaux coûteux du ciseleur, et peu à peu on arriva à produire ces garnitures de cheminée, lourdes, sans grâce et sans caractère, ces meubles clinquants que leurs bronzes grossiers sans autre dorure qu'un vernis trompeur, condamnaient d'avance à une destruction irrémédiable. Il y a cinquante ans, dans ce domaine, tout était à refaire. Hâtons-nous de constater que tout a été refait. Pour s'en assurer, il suffit d'examiner, au Champ de Mars, les deux classes où sont réunis l'Ameublement et les Bronzes, on y verra des centaines d'ouvrages qui, par la perfection du travail, sont dignes des plus belles époques de notre histoire mobilière.

Nous ne reviendrons par sur la Classe XVII, qui comprend les meubles proprement dits. Nous en avons parlé longuement dans un précédent numéro de la *Gazette*. Nous avons dit tout le bien qu'il faut penser des belles restitutions de M. Dasson, des copies ingénieuses de MM. Raulin et Zwiener, des réminiscences de M. Beurdeley. La planche hors texte, qui accompagne notre livraison du 1er septembre, montre un gracieux écran exposé par ce dernier. Le règne de Louis XVI n'a rien produit de plus délicat et de plus charmant. A contempler ce joli meuble, on se croirait revenu au beau temps de Duplessis. Le superbe bureau envoyé par M. Dasson est, dans son genre, d'une exécution tout aussi parfaite. L'encadrement de cheminée, dont nous donnons une reproduction, joint au mérite de la nouveauté celui d'une facture irréprochable.

Dans la classe réservée aux Bronzes d'ameublement, des surprises également agréables nous attendent. Nous trouvons, en effet, dans cette section, toute une série de beaux ouvrages que nos ancêtres n'ont pas connus, et qui offrent cet avantage de mettre les chefs-d'œuvre de la Statuaire à la portée de nos appartements. C'est là une conquête non seulement de notre époque mais aussi de notre pays, car il n'existe, hors de France, rien qui ressemble à cette réunion d'ouvrages précieux à tant d'égards. C'est même une particularité assez curieuse et digne d'être relevée que, sauf la Russie, il n'est pas de pays étranger qui soit représenté au Champ de Mars par des bronzes d'une valeur artistique réelle; cette pénurie est assurément fâcheuse. Peut-être était-on en droit de compter sur le concours de quelques établissements du dehors. La *Compagnie des bronzes* de Bruxelles, notamment, aurait pu nous envoyer, comme en 1878, quelques échantillons de ses intéressants produits. Mais aucun de



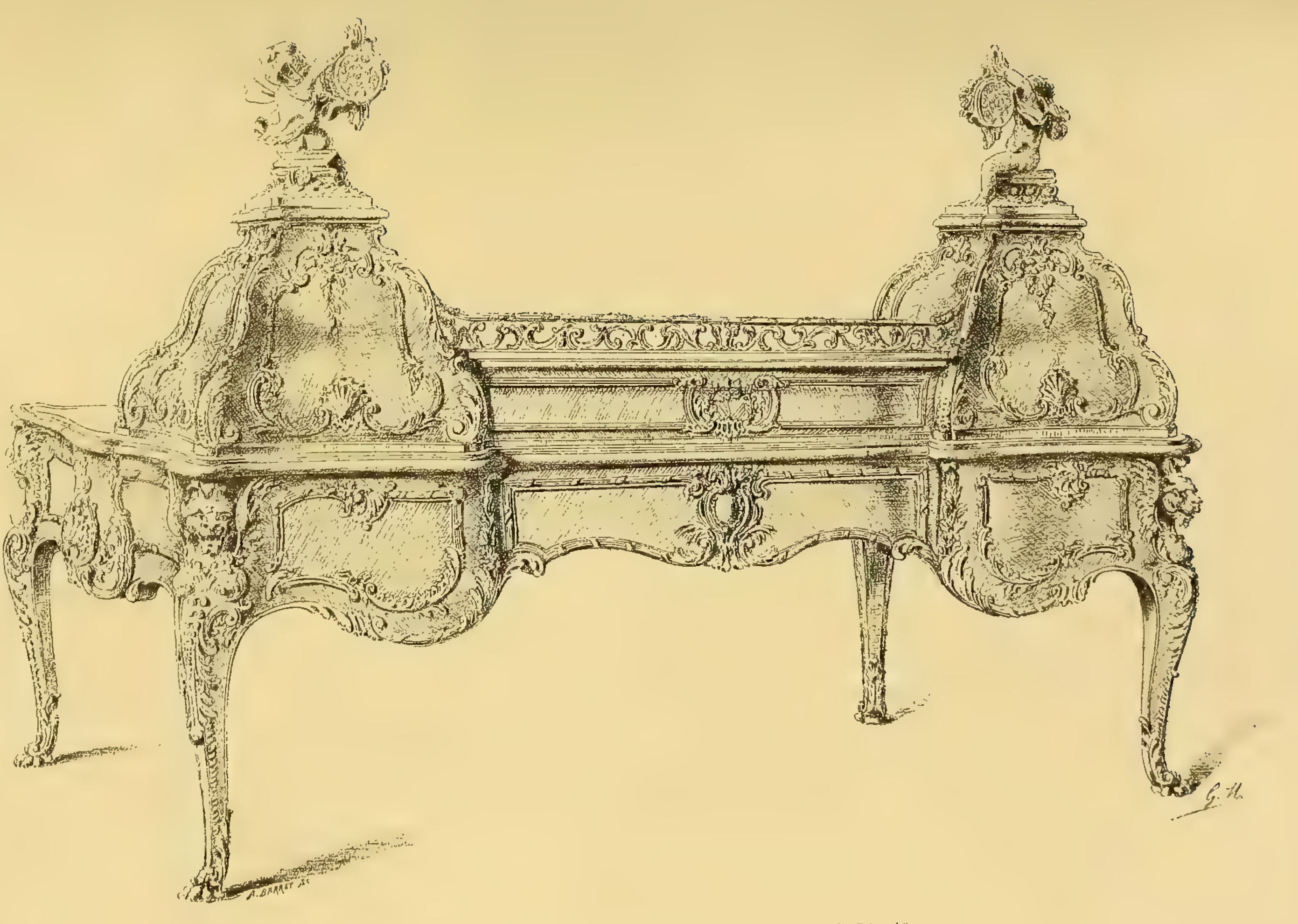
BUREAU LOUIS XV EN BOIS DE SATINÉ ET BRONZES CISELÉS ET DORÉS, EXÉCUTÉ PAR LA MAISON H. DASSON ET Cie.

DESSIN DE M. G. MARONNIER, ASSOCIÉ DE LA MAISON.

ces concurrents ne s'est présenté, et la maison Chopin, de Saint-Pétersbourg, dont le nom est familier à tous les amateurs, est seule à exposer une suite de statuettes et de groupes d'une exécution remarquable. Encore faut-il reconnaître que les petites scènes kalmouckes et les cavaliers kirghiss, très finement ciselés, dont cette maison s'est fait une spécialité, n'embrassent qu'un champ fort limité, et malgré l'excellence de la fonte et le précieux de la ciselure, ces œuvres délicates ne sauraient supporter la comparaison avec les puissants ouvrages de nos grands bronziers parisiens.

A quelles raisons faut-il attribuer cette supériorité exclusive de notre capitale? « Paris, nous disait un jour notre éminent et vieil ami Barbedienne, est la ville la mieux située pour obtenir de belles fontes. Le bassin de la Seine nous fournit le meilleur plâtre pour exécuter nos modèles et le meilleur sable pour faire nos chapes ou moules en creux. Nous serions bien mal venus, après cela, de n'être pas des bronziers remarquables. » L'argument a certainement sa valeur. L'habileté de nos fondeurs a été de tout temps fort heureusement servie par la qualité excellente de ces deux agents indispensables. Leur supériorité était déjà constatée au XVIe siècle, par Benvenuto Cellini, lorsqu'en compagnie d'Ascanio Desmaris et de Paul Romain, ce célèbre artiste travaillait dans son fameux atelier de la Tour de Nesle. Toutefois il y aurait flagrante ingratitude à ne pas nous souvenir que les traducteurs émérites se rencontrent généralement dans le voisinage des créateurs de talent. Or, notre école de sculpture est, sans contredit, la plus brillante des temps modernes. Quand une nation peut porter à son actif les noms de Michel Colombe, de Jean Goujon, de Germain Pilon, de Sarrazin, de Puget, de Coustou, de Coyzevox, de Bouchardon, de Pigalle, de Houdon, de Rude, de Barye et de David d'Angers, quand elle compte, parmi ses artistes vivants, des sculpteurs comme MM. Dubois, Guillaume, Thomas, Barrias, Chapu, Mercié, Frémiet, Delaplanche, il serait vraiment regrettable qu'elle n'eût pas d'interprètes dignes de maitres pareils.

Ce qui devait fatalement se produire est tout naturellement arrivé, et il nous est particulièrement agréable de constater que, sous ce rapport, nos artistes sont aussi bien servis que nous le pouvions désirer. Non seulement nos statuaires ont trouvé des bronziers capables de traduire scrupuleusement leurs œuvres, mais ils ont vu se former des éditeurs qui, par la perfection de leurs réductions, ont généralisé dans le public le goût des œuvres d'art du caractère le plus élevé, et ont rendu la profession de sculpteur relativement facile.



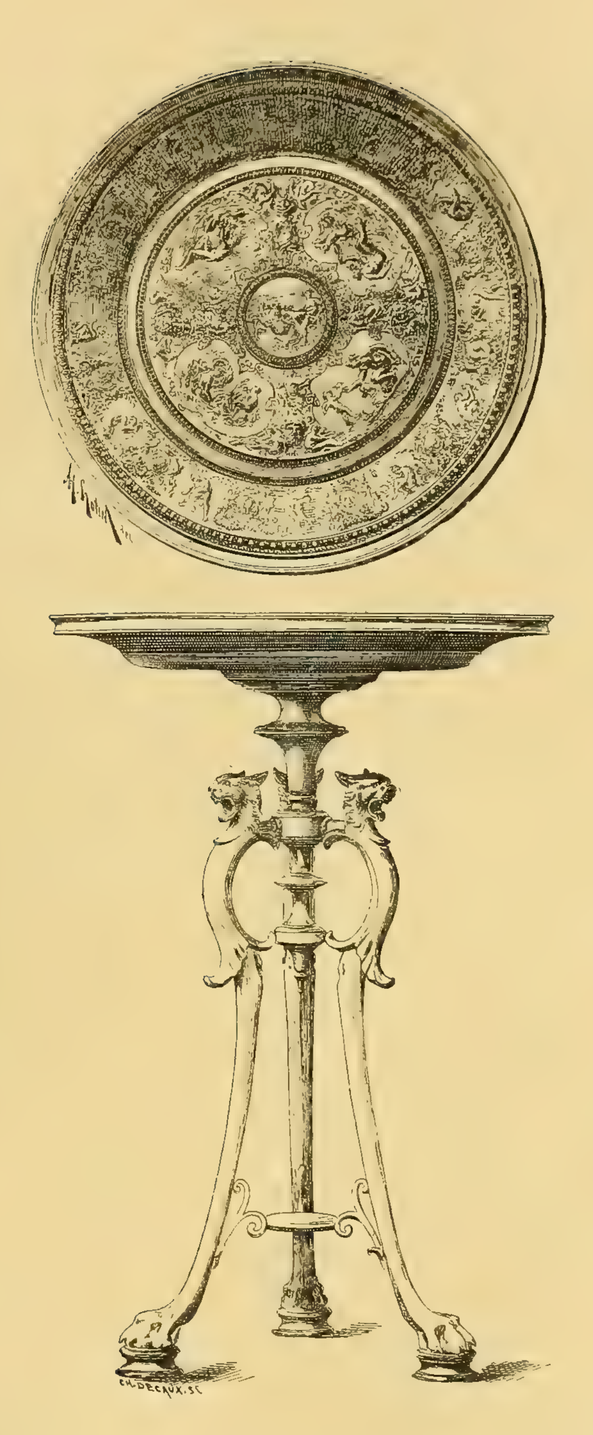
REVERS DU BUREAU EXPOSÉ PAR LA MAISON H. DASSON ET Cie.

(Exposition universelle de 1889.)

Faut-il ajouter que personne à ce point de vue n'a mieux défendu la grande cause de l'art que M. Barbedienne? Son exposition est particulièrement instructive. Il n'est presque pas de maître contemporain, arrivé à la réputation, dont on ne trouve chez lui une réunion choisie d'œuvres heureuses et remarquablement interprétées. Il n'est presque pas de morceau capital portant la signature de Mercié, de Dubois, de Chapu, de Barrias, de Delaplanche ou de Mathurin Moreau qui ne s'offre à l'amateur en trois ou quatre tailles différentes; et il faut savoir d'autant plus de gré à M. Barbedienne de cette variété de réductions qu'elles sont exécutées sous la direction, et j'ajouterai sous la responsabilité absolue d'un personnel de choix qu'il a pris soin de dresser lui-même.

Nous ne sommes plus au temps, en effet, où le statuaire, capable de fondre ses œuvres, guidait ses traducteurs et surveillait l'achèvement de ses statues, où Bouchardon faisait exécuter sous ses yeux par Varin et par Gor les œuvres magistrales dont il décorait les grandes villes de France, où notre célèbre Houdon était obligé de distribuer des billets aux curieux, qui assaillaient son atelier de la rue du Roule, pour assister à la fonte de son *Apollon*. Nous ne sommes même plus au temps où Barye exécutait lui-même ses modèles en petit, et surveillait les diverses épreuves de ses différents ouvrages. Le désintéressement inexplicable de nos artistes pour tout ce qui touche à la traduction de leurs œuvres, cette incompétence absolue en matière de fonte et de ciselure, que M. Eug. Guillaume signalait avec douleur, dans une de ses brillantes conférences à l'*Union centrale*, donnent à l'intervention directe des maîtres bronziers une importance autrefois inconnue. Et voilà comment la longue expérience et le goût sûr de M. Barbedienne ont pu rendre à nos sculpteurs d'inappréciables services.

Par la pratique scrupuleuse d'un procédé de réduction perfectionné, il a suppléé à l'incapacité où la plupart étaient de réduire eux-mêmes leurs ouvrages aux dimensions commandées par l'exiguité de nos demeures. Il a, en outre, dressé et assoupli une armée de ciseleurs émérites, qui ont consenti à subordonner leur habileté technique au caractère de l'œuvre qu'ils étaient chargés d'interpréter. Faut-il ajouter que ce dernier résultat n'a pas été obtenu sans des luttes ardentes? Les arrière-disciples des Thomire et les émules de Crozatier avaient élevé la ciselure à la hauteur d'un art spécial, qui venait s'ajouter à celui du statuaire. Cette prétention pouvait être admissible quand le créateur était là pour diriger la



PLATEAU EN BRONZE COMPOSÉ PAR M. LEVILLAIN, EXÉCUTÉ PAR M. BARBEDIENNE.

(Exposition universelle de 1889.)

main du traducteur, et pour l'empêcher de transformer son œuvre sous le prétexte trompeur de l'améliorer. Mais du jour où le sculpteur a commencé de se tenir volontairement à l'écart, son ouvrage s'est trouvé du coup à la merci du ciseleur, jaloux d'y ajouter par son travail un accent personnel et un charme nouveau. Pour faire rentrer dans le rang ce collaborateur trop zélé, il fallut soutenir des combats obstinés mais d'autant plus nécessaires, que nos plus illustres statuaires, incapables de diriger la fonte de leurs ouvrages, demeuraient à la discrétion de leurs traducteurs anonymes. C'est cette victoire que M. Barbedienne a su remporter.

Ce doyen de nos bronziers n'est pas le seul fondeur parisien auquel nos sculpteurs ont de grandes obligations. MM. Thiébaut frères, dont la magistrale exposition occupe une place d'honneur dans la galerie de trente mètres, leur ont également rendu des services fort appréciables. Mais c'est moins par leurs réductions que par la fonte des grandes pièces que ces habiles industriels se distinguent. Les ouvrages les plus vastes ne les effrayent pas, et ils sont assez maîtres de leurs moyens pour mener à bien les groupes les plus compliqués, témoin le *Monument de la Fontaine* composé par M. Dumilâtre. Ajoutons que lorsqu'ils se bornent à copier les œuvres anciennes, comme ces beaux termes et ces groupes d'enfants empruntés à Versailles, qui décorent les angles de leur remarquable exposition, ils peuvent sans trop de désavantage être comparés à Balthazar Keller, à Gor ou à Varin.

Mais c'est moins de la fonte des statues et des bronzes d'art, que nous avons à nous occuper ici, que des bronzes d'ameublement. Revenons donc bien vite à ces derniers, dont on trouve, au surplus, de fort beaux échantillons chez MM. Thiébaut et Barbedienne. Depuis dix ans, ce dernier a exécuté toute une collection de jardinières, de candélabres, de flambeaux, d'encriers, de bougeoirs, d'une qualité tout à fait supérieure, des porte-bouquets exquis, modelés par M. Barrias, des lampes magistrales et un bassin superbe, signés par M. Levillain. Enfin, pour donner la mesure de ce qu'on peut attendre de ses collaborateurs, M. Barbedienne expose deux œuvres capitales : la superbe horloge qu'il destinait en 1878 à l'Hôtel de Ville de Paris, et un cabinet décoré d'émaux par M. Serre. Ces deux beaux meubles, sur lesquels M. Constant Sevin acheva d'épuiser sa verve décorative, paraissent un peu chargés peut-être et appartiennent à une esthétique déjà vieillie; mais comme perfection de travail, le passé n'offre rien qui leur soit très supérieur.

Cette même exécution irréprochable apparaît chez M. Denière et d'une façon encore plus évidente, parce que chez lui les points de



VASE MONUMENTAL EN BRONZE CISELÉ, EXÉCUTÉ PAR M. BARBEDIENNE.

(Exposition universelle de 1889.)

comparaison se font plus précis. M. Denière, en effet, se pique beaucoup moins de créer des modèles nouveaux, que de nous restituer les meilleurs bronzes anciens. Aussi ce qu'on peut dire de plus flatteur

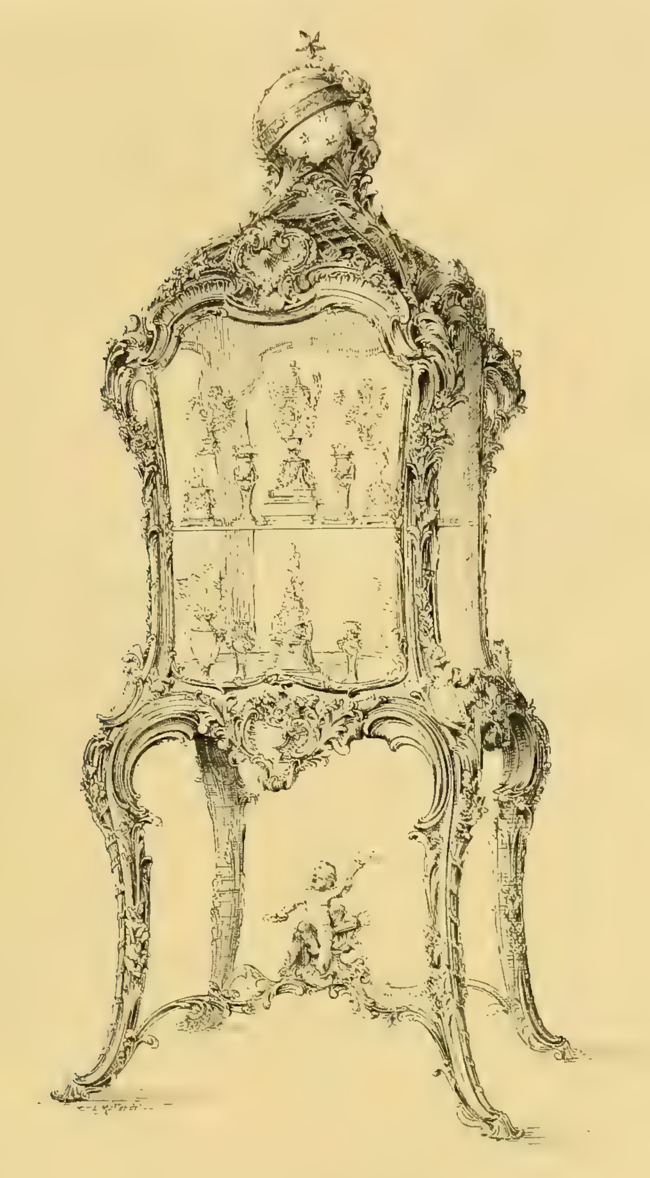
pour lui, c'est que ses beaux vases semblent ciselés par Duplessis, et que ses surmoulages de Clodion ont l'air d'avoir été achevés par Thomire.

A côté de ces ouvrages d'une exécution irréprochable, il convient d'en mentionner un grand nombre d'autres qui, pour avoir un caractère plus commercial, n'en font pas moins très grand honneur à notre industrie parisienne. Il suffit d'accorder un coup d'œil aux expositions de MM. Raingo frères, Gagneau, Lerolle frères, Fernand Gervais, La Carrière et Delatour, etc., pour apercevoir une quantité de modèles heureux de lampes, de jardinières, de torchères et de suspensions. La plupart de ces pièces sont d'un dessin agréable et d'un bon travail. Leurs reliefs sont grassement modelés et repris au ciselet avec une finesse satisfaisante. Dans ce genre une mention spéciale est due à deux belles torchères modelées par M. Robert, et à deux candélabres exécutés par M. Germain, qu'expose la maison Houdebine et fils. En outre, parmi les ouvrages qui se distinguent par leur originalité, il convient d'appeler l'attention sur une vitrine ingénieusement inspirée par la célèbre horloge de Passement et Dauthiau, horloge qui produisit, au siècle dernier, un émerveillement unique, et qui orne encore aujourd'hui le palais de Versailles. Particularité digne d'être notée, cette pièce doublement intéressante, exécutée par M. Millet père, loin de perdre dans sa transformation, a gagné au contraire en aplomb, en élégance et en bon aspect. Les formes un peu étriquées du chef-d'œuvre de Dauthiau ont acquis, dans cette adaptation nouvelle, de la vaillance et de l'ampleur.

Un autre ouvrage qui mérite aussi d'être spécialement cité, c'est la belle pendule monumentale exécutée par M. Colin. Composée par M. Piat, cette pendule consiste en une sorte de longue stèle de marbre, précédée d'une nymphe et d'un amour en ronde bosse, modelés avec beaucoup d'entrain par M. Steiner. La nymphe indique avec la pointe d'une flèche, qu'elle tient en sa main droite, l'extrémité supérieure de la stèle où se trouve posée la pendule. L'idée est ingénieuse et les accessoires sont agréablement disposés. Quant aux figures qui sont en *petite nature*, elles ont de la souplesse et de l'abandon. L'exécution de ce meuble important est des plus satisfaisantes.

Vingt autres pièces seraient encore à décrire, si cette description ne risquait d'ennuyer le lecteur. Mieux vaut terminer en consacrant quelques lignes à la très intéressante exposition de M. More, une des plus artistiques qui soient dans cette Classe. M. More, en effet, s'est fait l'éditeur de M. Frémiet. On sait que ce vaillant artiste est à la

fois un animalier de premier ordre et un statuaire des plus distingués. Élève et collaborateur de Barye et par plus d'un côté de sa vie



VITRINE EN BRONZE CISELÉ ET DORÉ, EXÉCUTÉE PAR M. MILLET PÈRE.

(Exposition universelle de 1889.)

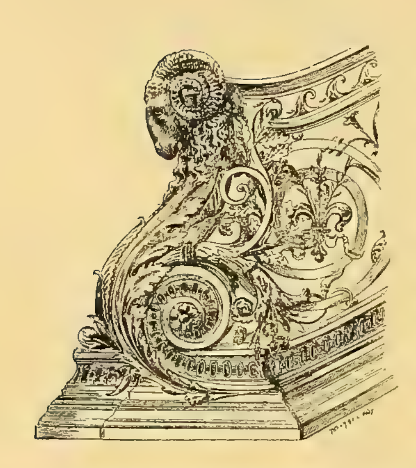
imitateur de ce grand maître, il a tenu à suivre lui-même le travail du bronze qu'il connaît à fond. Les amateurs trouveront donc là des épreuves irréprochables du *Saint Georges*, de la *Jeanne d'Arc*, du *Petit*

Faune, du *Grand Condé*, du *Saint Michel*, du *Credo*, de ces fins chevaux et de ces jolis chats qui ont commencé la réputation de ce grand et modeste artiste.

C'est par cette collection à la fois intime et éminemment artistique que nous terminerons notre revue de l'exposition du Bronze d'Art et d'Ameublement, exposition qu'on peut, en dépit de certains dénigrements systématiques, déclarer aussi satisfaisante que possible, et qui fait grand honneur à la France et surtout à Paris.

IV.

LE FER.



Après avoir parlé du Bronze, il nous faut dire quelques mots du Fer, et nous le faisons d'autant plus volontiers que le traitement artistique de ce dur métal est encore une des conquêtes ou, pour mieux parler, une des restitutions industrielles qui honorent grandement notre temps. Au commencement de ce siècle, en effet, le bel art du serrurier tomba brusquement en décadence et fut tenu presque en mépris. On vit, par suite d'une inexplicable aberration, des hommes sérieux et des artistes déclarer que la fonte grossière pouvait remplacer avec avantage le fer délicatement forgé et le rapporteur du jury de 1867 n'hésitait pas à reconnaître que, de 1820 à 1845, l'emploi exclusif de la fonte de fer pour les grilles et les rampes d'escalier avait fait complètement abandonner, par les serruriers, les ouvrages de forge. « Dans les plus grandes villes, écrivait le rapporteur, on ne trouvait plus de forgerons que chez les maréchaux ferrants. »

Ce fait peut sembler d'autant plus étrange, que l'art de travailler le fer a toujours été en honneur dans notre pays. Dès les temps les plus reculés on s'y est passionné pour les ouvrages de la forge. Les Gaulois montraient déjà pour ces œuvres puissantes une aptitude particulière et un goût spécial. Au Moyen Age, ceux d'entre ces vaillants ouvriers, qui s'occupaient plus spécialement des travaux destinés

à l'habitation, formaient deux corporations particulièrement importantes; et c'est à eux qu'il faut faire honneur non seulement de ces grilles admirables, de ces pentures merveilleuses qui ornent nos cathédrales et dont le peuple, dans sa simplicité naïve, attribuait au diable la paternité, mais encore de ces livres ingénieux où sont exposés les secrets de leur profession difficile, et des outils perfectionnés qui ont permis d'exécuter tant de chefs-d'œuvre.

Cette constatation, au surplus, est tout à l'honneur de notre pays. Les qualités qu'exige le travail du fer chez ceux qui le mettent en œuvre, sont de celles dont un bon ouvrier a le droit d'être fier. Qu'on le traite par grandes masses ou qu'on en façonne des ouvrages délicats, qu'il soit martelé à froid ou corroyé à chaud, celui qui manie le fer a besoin d'une expérience consommée, d'un coup d'œil sûr, d'une main ferme et d'un bras robuste, et s'il veut produire un ouvrage de décoration, il lui faut encore une habileté rare et un goût délicat.

Le travail qu'on fait subir au fer, peut, en effet, augmenter sa qualité ou le détériorer. Trop de chaleur le brûle. Un coup de marteau maladroitement donné le gerce. En outre, l'ouvrier habile doit *conduire* le métal avec son marteau; il en déplace les molécules, renforce les parties faibles, appauvrit celles qui sont trop épaisses et arrive ainsi à modeler dans une plaque de tôle les saillies les plus compliquées.

Ce sont ces difficultés exceptionnelles, qui intéressent, émeuvent et passionnent la plupart des artistes travaillant les métaux précieux, au point qu'il n'est presque pas un grand orfèvre, ni un habile ciseleur qui, à un moment de sa carrière, ne se soit laissé aller à se mesurer avec le métal rebelle. Notre regretté Morel-Ladeuil lui dut ses plus beaux triomphes et ses déboires les plus amers. Zuloaga lui a consacré sa vie, et si l'on fouillait, au Champ de Mars, l'exposition des frères Fannière, on découvrirait dans un coin, un bouclier en acier repoussé, ouvrage inachevé auquel les deux doyens de notre orfèvrerie ont consacré leurs heures de loisir.

Grâce à cette passion d'artistes éminents pour le travail du fer, celui-ci a pu, en quelques années, reconquérir son éclat disparu et sous ce rapport l'Exposition du Champ de Mars est aussi rassurante qu'on peut le désirer. Elle se divise en deux parties; la première comprenant la serrurerie de sûreté, c'est-à-dire la fabrication des fermetures compliquées des coffres blindés et des caisses en fer; la seconde, embrassant la serrurerie de décoration, c'est-à-dire

les grilles d'entrée, d'escalier, de balcon, les lustres, les landiers, les chenets, les palâtres ornés, les crémones, les poignées et les marteaux de porte.

Mais par une nouveauté qui ne s'était point encore vue, les deux classes fort distinctes de la serrurerie présentent cette fois un égal intérêt artistique; et comme il arrive souvent dans les choses du mobilier, cette particularité qui mérite de ne point passer inaperçue, trouve son point de départ dans une transformation de notre condition sociale. Avec l'éparpillement actuel de la richesse mobilière, comme il n'est presque pas de famille qui ne possède chez soi une partie de son avoir en titres au porteur, il importait de créer toute une série de coffres, ayant l'apparence de meubles ordinaires, et offrant cependant à leurs possesseurs une absolue sécurité. Ces meubles sont, au point de vue de l'art, une des curiosités de l'Exposition.

Quelques-uns consistent simplement en des meubles en bois, renfermant à l'intérieur une caisse dissimulée. Telle est la belle armoire en bois de rose, rehaussée de bronzes dorés qu'a envoyée M. Bauche, de Reims. Cette gracieuse et coquette armoire en contient une autre de pareille forme en fer, qui, au dedans, épouse tous les contours de l'enveloppe extérieure. Un joli cabinet à deux corps en bois sculpté, exposé par la même maison, est construit dans le même esprit et d'après les mêmes principes. Mais il est d'autres meubles où l'enveloppe extérieure toute en fer, est simplement dissimulée à l'aide d'une peinture, et cette peinture, représentant le plus souvent des bois marquetés, est parfois si parfaite que, à considérer même de très près les parois extérieures, l'illusion est absolue. Dans ce genre, M. Fichet fabrique des chiffonniers en palissandre et en marqueterie d'ivoire et d'ébène, qui sont absolument extraordinaires. Enfin, il convient d'ajouter, application assez inattendue de l'art du serrurier, un certain nombre de grandes armoires tout en acier, ornées de bases, de pilastres d'entablement et de corniches avec frises et denticules, offrant sur leurs panneaux de riches arabesques, découpées, repercées, ciselées, et formant une ornementation assez riche, pour enlever au métal une partie de son inévitable froideur.

Si de la serrurerie de sûreté, nous passons à la serrurerie de décoration, d'autres surprises nous attendent qui ne sont pas moins agréables. Nos forgerons contemporains sont, en effet, dignes à tous égards de leurs prédécesseurs les plus illustres. Au milieu des bronzes d'art dont nous parlons au précédent chapitre, on peut

admirer une garniture de puits, exécutée en fer forgé et en tôle relevée par MM. Marrou et Cie, qui rappelle, par son ampleur, le puits superbe d'Anvers, chef-d'œuvre de Quentin Matsys. A l'entrée de la section de la Coutellerie, M. Baudrit expose une sorte de logette d'un goût charmant; et dans l'angle de la galerie des Machines réservé à la serrurerie, M. Moreau nous montre la rampe qu'il a fabriquée pour le château de Chantilly. Ce sont là des ouvrages de premier mérite, le dernier surtout. Cette rampe et son départ, dessinés par M. Daumet, l'éminent architecte, sont d'une distinction de forme exceptionnelle. Leurs délicats rinceaux en fer forgé et en tôle de cuivre relevée, enveloppant des O et des H entrelacés, mêlés de fleurs de lis et de couronnes, sont du plus beau travail et du plus grand effet. On ne peut guère leur comparer, comme beaux ouvrages exécutés en notre temps, que le départ de rampe en acier poli et bronze doré, que M. Denière exposait déjà en 1878, et qu'il nous montre encore cette année. Chez M. Moreau nous remarquons encore de beaux chandeliers suspendus, représentant des monstres, des aigles, des serpents, des chimères; un peu lourds peut-être, mais qui dénotent un art absolument maître de tous ses moyens. L'exposition voisine de M. Roy nous offre une balustrade Louis XIV en fer noirci et en cuivre poli, ainsi qu'une grille d'entrée d'un travail remarquable et d'un heureux modèle, et chez M. Bernard nous notons un départ de rampe en fer forgé et noirci et une grille de balcon, en fer poli et cuivre doré, qui méritent aussi une mention spéciale.

Enfin, pour terminer, il nous faut citer les chenets, lustres, landiers en fer forgé et en tôle relevée qu'expose M. Augoyat, mais qui marquent un peu trop de réminiscence des modèles anciens; une cheminée compliquée et d'un joli dessin en tôle relevée exécutée par ce même industriel; des marteaux de portes, des serrures à palâtres ornés, en cuivre et fer ciselés, découpés, repercés, etc., envoyés par la maison Fontaine, et des pommes d'escalier, boutons, poignées, crémones exposés par M. Simon et par M. Rouillard.

Tous ces ouvrages, d'une bonne facture et d'un dessin heureux, font honneur à notre serrurerie d'ameublement, à condition cependant de n'y point chercher des chefs-d'œuvre, comme ceux exécutés jadis par Domenico Cucci pour les Tuileries et pour Versailles. Il faut y voir simplement de bons travaux courants, infiniment supérieurs, comme fabrication et comme goût, à ceux qu'on faisait il y a vingt ans à peine.

V.

LES TISSUS D'AMEUBLEMENT.

Pour en terminer avec l'ameublement, il nous reste à dire quelques mots des tissus, qui jouent dans nos habitations un rôle capital, et sans l'intervention desquels l'art de l'ébéniste et du bronzier ne parviendraient à constituer que des intérieurs froids, étriqués et dénués de tout confortable. Il va sans dire que nous n'avons point l'intention de parler ici de toutes les étoffes qui trouvent leur emploi dans le mobilier. Le nombre en est assurément trop grand, et pour traiter en détail un si vaste sujet, il faudrait non pas un article de Revue, mais une demi-douzaine de volumes. Depuis les merveilleuses tapisseries des Gobelins et de Beauvais, jusqu'aux plus humbles treillis, depuis les somptueux velours de Gênes et les admirables brocarts de Lyon, jusqu'aux simples cretonnes de Rouen, il n'est presque pas de tissus dont on ne puisse signaler l'adaptation plus ou moins heureuse à la tenture des pièces ou à la garniture des meubles meublants. Et comme si cette infinie variété d'adaptations ne suffisait pas, il ne se passe presque pas de saison, sans que l'infatigable ingéniosité de nos fabricants n'invente quelque étoffe nouvelle, dont le nom, souvent étrange et parfois inexplicable, vient grossir le vocabulaire des tapissiers. Nous nous bornerons donc à parler de ceux d'entre ces trop nombreux tissus, qui se distinguent par leur valeur artistique, ou par la richesse et la somptuosité des matières mises en œuvre dans leur fabrication.

Au premier rang de ces beaux ouvrages, il faut placer la tapisserie. C'est de beaucoup le plus artistique et le plus durable des tissus d'ameublement; c'est celui dont l'histoire est à la fois la plus ancienne et la plus fameuse. Est-il bien utile d'ajouter que nous possédons en France les deux manufactures les plus illustres qui soient actuellement au monde? La renommée des Gobelins et de Beauvais a pénétré jusque dans les pays les plus lointains, et les populations les moins civilisées connaissent ces noms désormais historiques. Les organisateurs de l'Exposition n'ont donc fait que rendre hommage à une réputation consacrée, en attribuant à ces grands établissements une place d'honneur sous le dôme Central, à l'entrée de cette galerie de trente mètres, qui sert en quelque sorte de vestibule à nos grandes

industries. On ne pouvait trouver pour les arts industriels français une préface à la fois plus magnifique et plus glorieuse.

Dans le partage de ce bel emplacement la manufacture des Gobelins a obtenu naturellement la part du lion. Non seulement on lui a attribué tout le premier étage de la coupole, mais, au rez-de-chaussée, on lui a réservé deux énormes parois, qui sont occupées, à



ÉCRAN EN TAPISSERIE EXPOSÉ PAR LA MANUFACTURE DE BEAUVAIS.

(Exposition universelle de 1889.)

droite, par la *Filleule des fées* du regretté Mazerolle, à gauche par *Les Lettres, les Sciences et les Arts* de M. Ehrmann, compositions importantes, d'une exécution irréprochable, et dont l'éclat et la beauté ne sont nullement écrasés par la somptuosité de ce dôme décoré avec une magique profusion.

Au premier étage, on a disposé avec beaucoup de goût toute une suite de panneaux d'importance moindre. Sur la muraille se détachent des paysages de haut style étoffés d'animaux, et qui doivent prendre place dans l'escalier du Sénat. Ce sont le *Chevreuil* d'après M. Rapin,

les *Cigognes* d'après M. Paul Colin, le *Faisan* d'après M. Lansyer, l'*Ara rouge* d'après M. Curzon. Nous croyons inutile d'insister sur la perfection de ces beaux tissus qui, au point de vue technique, sont exécutés à miracle, mais dont, — il faut bien le reconnaître, — la fabrication n'exigeait pas de grands efforts. Somme toute, ce sont de simples *verdures*, et il est regrettable de voir des artistes aussi parfaitement habiles que les tapissiers des Gobelins se mesurer avec des travaux aussi abordables.

Avec les seize panneaux dessinés par M. Galland pour la décoration du palais de l'Élysée, le problème se faisait plus difficile. Sur le fond jaune d'or pâli, d'une finesse et d'une délicatesse singulières qui lui sert de champ, M. Galland a associé, avec son habileté et son talent ordinaires, de jeunes génies à des ornements imités de la Renaissance, qui sont d'un goût charmant. Il est impossible de rien rêver de plus gracieux et de plus aimable; la seule réserve, je dirai même le seul regret qu'on éprouve en les voyant, c'est la crainte que ces décorations exquises, conçues dans des gammes d'une délicatesse extrême, ne soient un peu fragiles.

Pour accompagner ces charmants panneaux, les Gobelins exposent encore, d'après M. Ehrmann, le *Manuscrit* et l'*Imprimerie*, allégories fièrement dessinés, les *Digitales* d'après M. Blaise Desgoffes, le *Héron* d'après M. Bellel, la *Marine*, l'*Art*, les *Sciences*, la *Guerre* d'après M. Charles Lameire, et une grande pièce en travail de la Savonnerie dont MM. Lavastre et Luc-Olivier Merson ont fourni le modèle. Ces divers ouvrages sont absolument satisfaisants à tous les points de vue. Non seulement ils sont irréprochables comme perfection de tissage, accord de nuances, délicatesse de modelé et finesse de rendu, mais ils marquent le retour de notre grande manufacture aux saines traditions de l'art du tapissier. Au modelé par dégradations, si funeste à la conservation des tapisseries, on a substitué, dans leur confection, le modelé par hachures dont l'exécution est beaucoup plus rapide et dont la durée est certainement plus longue. En outre, par le mélange des laines, on est parvenu à diminuer le nombre des teintes employées, et à se passer de ces demi-tons, nuancés à l'infini, qui duraient à peine quelques années.

Le seul reproche que nous ayons entendu adresser à ces beaux tissus, c'est que leurs nuances sont parfois un peu dures et le rapprochement de certains tons heurtés. Mais il faut bien se rendre compte de ce fait, que ces ouvrages sortent du métier et que leurs colorations qui vont baisser au contact de la lumière, ont été forcées en prévision

même de l'abaissement qu'elles subiront infailliblement. Si dès aujourd'hui ces beaux panneaux montraient les teintes assoupies et fondues, qui nous plaisent tant dans les tapisseries anciennes, au bout de dix ans, de vingt ans, il n'en resterait plus rien, et c'est là ce qui rend le travail du tapissier particulièrement délicat. Pour que son tissu puisse présenter au bout de cinq ou six années — période pendant laquelle les couleurs subissent au contact de l'air leurs principales transformations — une gamme de nuances analogues à celle du modèle, il faut qu'il exécute une des opérations les plus surprenantes qu'on puisse concevoir. Il faut qu'il transpose la coloration d'un tableau compliqué, comme on transpose la notation d'un air de musique ; et que pendant les quatre ou cinq années que durera l'exécution de son œuvre, il ne laisse jamais échapper une note fausse, ni se produire un désaccord.

J'insiste sur cette particularité, parce que la même observation peut être adressée à certains ouvrages exposés par Beauvais. Elle est également charmante dans sa sobriété, cette exposition de notre manufacture; elle se présente, en outre, avec un caractère d'application directe et pratique qui séduit. On y admire, en effet, un certain nombre de sièges montés, d'une fabrication exceptionnellement soignée. Un canapé surtout, reproduction d'un modèle ancien pour lequel Coypel et Baptiste associèrent jadis leur verve créatrice, peut compter parmi les ouvrages les plus remarquables dans ce genre qu'on ait jamais produits.

Il faut louer aussi de beaux fauteuils et des canapés à fond vert d'eau, avec de belles couronnes ou des bouquets de fleurs d'une coloration superbe, dessinés par M. Chabal-Dussurgey. Puis c'est un magnifique écran, dont le modèle a été fourni par M. Gérôme, et dans le tissage duquel on a introduit de nouveau ces fils d'or qui communiquent aux tapisseries anciennes des vibrations si riches, si chaudes, et que Louvois, par économie, fit supprimer dans la fabrication des Gobelins. Enfin, il faut citer encore de beaux panneaux, d'après Claude Gillot et Bérain, et plusieurs autres panneaux d'inspiration plus moderne, exécutés d'après des modèles de MM. Français, Tony Faivre, Gustave Colin, Bourgogne, Cesbron, Petit, etc., et dont quelques-uns sont destinés à l'escalier du Sénat. Tous ces ouvrages, ainsi que des copies de Chardin et de Philippe Rousseau, offrent une facture assez parfaite pour montrer que nos Manufactures nationales sont toujours dignes de leur grande et séculaire réputation.

Quand un art industriel s'affirme par de pareils chefs-d'œuvre, on pourrait croire qu'il est doué d'une vitalité singulière, et que l'exemple donné par ces manufactures en quelque sorte impeccables, est pieusement suivi par l'initiative privée. Pourquoi faut-il constater que pour la tapisserie, cet heureux pronostic est bien loin de se réaliser? A l'heure actuelle, en effet, c'est tout au plus si l'on compte en Europe sept à huit cents personnes qui soient occupées à ces beaux travaux. Pour peu que l'on compare ce chiffre aux milliers de métiers qui fonctionnaient jadis à Arras, à Bruxelles, à Anvers, à Audenarde, à Paris, à Lyon, à Aubusson et à Felletin, on ne peut guère se dissimuler qu'on assiste à une véritable décadence. Si l'on veut se souvenir en outre qu'il n'est presque pas d'États en Europe qui, au XVIe, au XVIIe ou au XVIIIe siècle, n'aient possédé des manufactures célèbres, que l'Italie, dans ses ateliers de Florence et de Rome, l'Angleterre dans ceux de Mortlake, l'Espagne dans ceux de Madrid, la Hollande à Middelbourg et à Delft, la Flandre, l'Allemagne, la Russie elle-même ont fabriqué des tapisseries superbes, que les amateurs se disputent de nos jours, on a le droit d'être douloureusement surpris qu'en dehors de la France, il existe à peine trois ou quatre manufactures occupant ensemble une cinquantaine d'artisans.

Des rares fabriques étrangères qui ont survécu, une seule expose au Champ de Mars. C'est la manufacture royale de Malines, dirigée par M. Braquenié. Les ouvrages envoyés par elle sont de qualité inégale. A côté d'une copie assez faible des *Maisons royales* et de portraits d'un intérêt limité, nous remarquons des panneaux décoratifs d'une belle venue et surtout une tenture, la *Députation des Gueux présentant sa requête à la Régente*, exécutée d'après un carton de M. Geets, fournisseur attitré de l'établissement. La facture de ce dernier morceau est très satisfaisante, presque parfaite dans la représentation des tapis du premier plan et des costumes, un peu dure dans le modelé des chairs, avec un coloris général à la fois puissant et délicat, mais sans que la main-d'œuvre soit supérieure aux autres ouvrages que M. Braquenié a fait exécuter dans ses ateliers d'Aubusson.

Cette seconde exposition de M. Braquenié paraît même supérieure à la première. Elle est, en outre, plus variée. Une suite des *Mois*, d'après Audran; l'*Automne* et le *Printemps*, tissés d'après les cartons de M. Ehrmann, des sièges imités de Beauvais et dans le goût du XVIIIe siècle; l'*Échange des deux reines*, d'après Rubens, montrent que les vieux ateliers de la Marche n'ont pas dégénéré, alors qu'un



LA CASCADE, COMPOSITION DE MAZEROLLE,

PANNEAU EN TAPISSERIE D'AUBUSSON EXPOSÉ PAR M. HAMOT.

(Exposition universelle de 1889.)

Portrait de Charles Ier d'après Van Dyck, se détachant sur un fond jaune d'un grand éclat mais d'un goût douteux, prouve le danger qu'on court à dénaturer certains chefs-d'œuvre.

M. Hamot, le seul manufacturier d'Aubusson qui puisse, au point de vue de la belle fabrication, soutenir la comparaison avec M. Braquenié, a, lui aussi, une exposition fort remarquable. Parmi les imitations de pièces anciennes, nous relevons l'*Automne*, d'après Le Brun, l'*Amour et Psyché*, d'après Jules Romain, le *But*, d'après Boucher, qui sont d'une exécution très satisfaisante, et, parmi les compositions de style moderne, la *Cascade* de Mazerolle dont nous donnons ici un dessin. A titre de curiosité, il convient encore de citer la reproduction de l'admirable tapis persan, qui, après avoir fait partie de la collection Goupil, est allé enrichir le Musée des Gobelins. Cette pièce extrêmement précieuse a été littéralement copiée en trompe-l'œil, avec ses tares, ses éraillures et les irréparables outrages des insectes et du temps. C'est un véritable tour de force qu'a accompli M. Hamot, mais un tour de force dont l'utilité est au moins contestable.

Devons-nous ajouter que ce fabricant nous a paru avoir un goût assez prononcé pour les copies fac-similaires ? On remarque chez lui, des sièges, fauteuils et chaises, fort bien exécutés du reste, dont les tons déteints simulent à s'y méprendre la tapisserie ancienne. C'est une concession faite à la passion démesurée que nos contemporains éprouvent pour le bric-à-brac, mais que restera-t-il de ces nuances volontairement affadies, quand le soleil et la poussière auront passé par là ?

Je borne ici mes critiques et je m'en veux même de les avoir si franchement formulées. Il y aurait imprudence, en effet, à décourager ces vaillants industriels qui combattent encore le bon combat. Il y aurait presque ingratitude. Ainsi que nous le constatons plus haut, le bel art de la tapisserie jadis si cultivé dépérit et agonise. Les admirables tissus qu'il produit sont, hélas! trop coûteux pour s'accommoder à nos besoins de changement et de bon marché. De toutes les étoffes d'ameublement la tapisserie est celle où le travail direct de l'ouvrier tient la plus large place. Tout y est exécuté à la main, et cette main, pour opérer sûrement les transpositions dont nous parlions tout à l'heure, pour remédier à ce que le modèle a parfois d'incorrect, et souvent d'incomplet, doit être guidée par un œil expérimenté et servie par une éducation sérieuse. Tout ouvrier, dans cette profession, doit se doubler d'un artiste.

Un travail si délicat est, en outre, forcément d'une désespérante lenteur. Aux Gobelins, à Beauvais, un tapissier rompu au métier produit péniblement un mètre superficiel par année. A Aubusson les tapisseries les plus courantes, les *verdures* communes, exigent un mois à six semaines de travail par mètre carré. C'est donc deux cent cinquante à trois cents francs que coûte la seule façon d'un mètre de ces tissus assez ordinaires. Qu'on ajoute à cela le prix des fournitures et les frais généraux de toutes sortes, et qu'on compare avec les tissus d'ameublement que produisent à l'heure actuelle Lyon et Roubaix. Le choix ne saurait être long ni douteux. L'éblouissement qu'on éprouve à la vue des admirables vitrines si magnifiquement garnies par la Chambre de Commerce de Lyon est autrement capiteux que les expositions relativement sobres et sévères d'Aubusson et de Felletin. Les velours de Gênes exposés par MM. Léon et Adrien Emery, les portières brodées envoyées par M. Henry et surtout les velours maillés d'or, les taffetas brochés et les bouquets merveilleux de fraicheur sur fond canetillé, exécutés par MM. Chatel et Tassinari, produisent une sorte de fascination, que ne donneront jamais de modestes et simples *verdures*.

Roubaix, qui suit une voie parallèle, offre à bon marché des tissus de qualité moindre, mais encore fort intéressants et dont la richesse relative est bien faite pour séduire les amateurs de luxe peu coûteux. Sous ce rapport l'exposition de MM. Van Outryve et Cie est des plus complètes et des plus brillantes qu'on puisse souhaiter. Enfin il faut encore citer les moquettes et les tapis de haute laine qu'Aubusson et Tourcoing produisent à la perfection. MM. Sallandrouze, Vayson, Louillat, Croc et Jorrand soutiennent dignement dans ce genre la vieille réputation des fabriques de la Marche et les expositions de MM. Rombeau et Monnier, Parent et Moulin-Pipart, montrent que le Nord est, sur ce terrain, le digne émule de la Creuse.

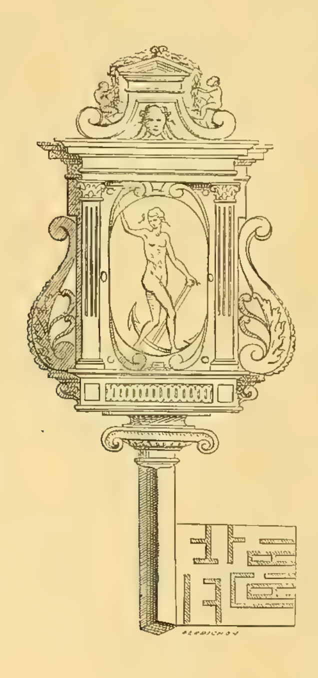
A l'étranger, la fabrique célèbre de Deventer en Hollande, celle de Ginskey à Moffersdorf (Autriche), la manufacture de tapis de John Frossley and Sons à Halifax (Angleterre) sont dignes de tous les éloges. Mais aussi bien en deçà qu'au delà de nos frontières, on ne découvre rien de bien nouveau dans tous ces ouvrages, ni qui soit inédit. La plupart des fabricants de tapis de haute laine copient des dessins orientaux ou s'en inspirent, si bien, que le but poursuivi par eux semble être de créer une illusion et de faire croire à une provenance exotique. A Lyon même, dont nous admirions à l'instant les damas, les velours et les brocarts, on ne se met guère plus en frais

d'imagination, et les tissus les plus réussis sont sinon des copies, du moins des interprétations de ces beaux modèles du siècle dernier, dont le *Musée d'art et d'industrie* possède des spécimens si remarquables.

Et c'est ainsi que tout se tient dans ces arts de l'ameublement. Pour les étoffes, comme dans l'ébénisterie, ce qui manque c'est l'invention. L'habileté de la main-d'œuvre est prodigieuse, la verve créatrice demeure assoupie. Après cela on se plaint que notre influence artistique soit moins prépondérante en Europe qu'au siècle dernier. Le contraire serait pour surprendre. D'inventeurs infatigables que nous étions, nous sommes, depuis quarante ans, devenus d'ingénieux copistes, dès lors pourquoi nous imiter, quand les modèles originaux sont là et que tout le monde peut s'en servir?

Si pendant une longue suite d'années nous sommes restés, dans le domaine du goût, les « législateurs de l'Europe », pour me servir du terme même employé par Voltaire, c'est qu'à ces époques privilégiées l'art français, nourri d'actualités, avait ce mérite précieux d'exprimer clairement les préférences générales de ceux auxquels il était destiné; et c'est la condition qu'il devra remplir de nouveau, si nous tenons à ce que la France continue d'être, en ces matières, l'arbitre de l'Europe.

HENRY HAVARD.



EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1889

LES INDUSTRIES D'ART

ORFÈVRERIE D'ART

BIJOUX — JOYAUX.

Tous les systèmes de classification sont défectueux par quelque point. Celui qu'a imaginé M. Le Play, pour l'Exposition de 1867, avait moins d'inconvénients que les autres, puisqu'on a persisté à s'en servir, mais c'est nous qui en souffrons, car il a contribué à désunir des métiers qui devraient n'en former qu'un seul.

Cette séparation des bijoutiers et des orfèvres s'est accentuée à chacune des Expositions dernières; il n'y a plus, à vrai dire, de bijoutiers ni d'orfèvres, il ne reste que des joailliers et des argentiers : des *metteurs en œuvre* qui vendent des diamants, et des *grossiers* qui vendent de la vaisselle plate.

L'orfèvre au sens exact du mot, « l'auri faber », a presque disparu. Celui-là était, comme l'a si bien écrit le marquis Léon de Laborde, « le véritable artiste du moyen âge;... le génie à la fois et la science trônaient dans son atelier... et de cet atelier sortirent tous les sculpteurs renommés et généralement tous les grands artistes ».

FRAISIER, BOUQUET EN DIAMANTS,
Exposé par
MM. Soufflot et Robert.

L'orfèvre n'était pas seulement l'ouvrier qui meublait la table et l'autel, il était l'inventeur, le modeleur, le fondeur et l'artisan des précieuses statuettes et des adorables fantaisies qui sont la gloire de nos musées. Tout lui était bon, il forgeait l'or autant que l'argent, son nom français le dit aussi bien que son nom latin, il taillait et lapidait les gemmes, sculptait l'ivoire, incisait le métal, fondait les métaux, gravait les camées, montait les coquillages, frappait les monnaies, il était habile à tous les métiers, c'était le grand indépendant, le fantaisiste et l'inventeur. Ouvrez le traité de Cellini, vous y verrez ce que savait un orfèvre en ce temps-là.

Mais si Benvenuto revenait, s'il était apparu cet année, comme jadis à Fontainebleau, nous apportant le *Jupiter d'argent* et la *Salière d'or*, on aurait peut-être consenti à admettre ces objets dans la Classe 24 ou dans la Classe 37, mais les deux jurys se seraient renvoyé le Florentin et finalement l'auraient mis hors concours, en lui disant : « Vous êtes un artiste, mais vous n'êtes pas un orfèvre ». Et cependant on continue à regarder comme des chefs-d'œuvre d'orfèvrerie les gemmes et les montures de la galerie d'Apollon et tous les ouvrages merveilleux qu'on admire à Windsor et à Madrid, à Münich et à Florence, à Dresde et à Vienne, chez le feu baron Carl de Rothschild à Francfort, chez le baron Adolphe et M. Spitzer, à Paris, et chez sir Richard Wallace, à Londres.

Pourquoi ce qui était orfèvrerie dans le passé ne l'est-il plus à présent? Hier encore Duponchel n'était-il pas orfèvre pour faire avec Simart la Minerve du château de Dampierre? et Morel, quand il exécutait, pour le banquier Hope, le Vase d'Andromède, et Duron quand il travaillait pour le baron Seillière?

A-t-il suffi de quelques années pour changer les conditions de l'orfèvrerie? La faveur dont jouit l'argenterie ne peut-elle s'étendre qu'au détriment de l'orfèvrerie véritable?

M. Froment-Meurice répondrait non, lui qui demeure, par un privilège reconnu, le dernier lien entre nos métiers divisés et qui présente, en son exposition, des statues d'argent à côté des diamants, des vaisselles ciselées à côté des calices, de grands vases auprès de mignonnes parures et qui, « statuaire du bijou », a hérité de l'auréole que le poète a mise au front de son père.

Mais en dehors de lui, combien sont-ils dans la galerie des orfèvres, qui aient osé faire l'objet d'art inutile, la chose jolie qui ne sert à rien, le bibelot qu'on admire et qui n'est table ni cuvette?

J'ai dit l'effort de M. Dufresne de Saint-Léon, mais celui-là n'est



Gazette des Beaux-Arts

VASE EN CRISTAL ROSE MONTÉ EN VERMEIL
Cristal de Mr Callé. Monture ciselée par M. Messager
Composition de M. Froment Meurice

Imp. Delâtre

pas un jeune, il a gardé la foi des orfèvres de la veille, qui fait sourire les orfèvres d'aujourd'hui. — Après lui qui dois-je nommer? le croira-t-on? — Christofle.



MIROIR A MAIN LOUIS XV, EN OR CISELÉ, EXPOSÉ PAR M. BOUCHERON.

(Exposition universelle de 1889.)

Oui, c'est l'orfèvre moderne aux puissantes machines, le chef d'usine qui transforme le minerai en lingot, qui fait tourner ses

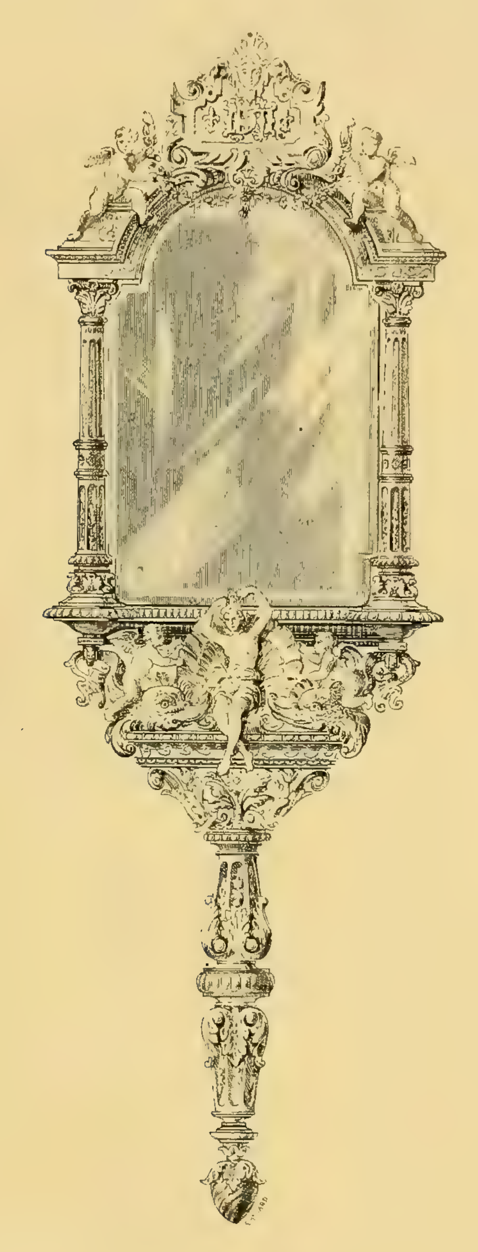
laminoirs à la vapeur, qui par jour estampe 5,000 couverts, qui a des bains d'argent et qui produit, en cuivre galvanique, des statues colossales, c'est lui qui se complaît à faire une mignonne statuette d'ivoire élégante et fine, à l'habiller d'or fin, à la camper sur un socle d'argent aux ciselures délicates et, pour ce précieux ouvrage, Mercié lui prête son concours. — Ces deux puissances s'entr'aident, l'artiste éminent et le maître de forges savant s'unissent pour cette œuvre d'orfèvre : — voilà de l'art industriel et du bon.

Pourquoi Odiot, qui nous montre sa solide argenterie et qui, à côté de créations nouvelles, réédite les modèles que sous l'Empire, Percier dessinait pour son père, pourquoi Odiot ne les imite-t-il pas? Il laisse bénévolement la place à son ciseleur préféré et c'est Diomède, le fidèle collaborateur de sa maison, qui expose une buire élégante, une grande coupe repoussée et un coffret, de composition savante, où les Vices sont ciselés avec tant de perfection qu'ils en deviennent attrayants.

Nous louons cet effort, mais il nous surprend d'en découvrir si peu d'autres du côté des soi-disant orfèvres et d'avoir à les chercher parmi les joailliers. Ici, où nous aurions voulu rencontrer des bijoux d'or, des parures d'émail, de filigrane et de fines ciselures, nous voyons la bijouterie rare, et c'est à de difficiles problèmes que se sont attachés les exposants, comme s'ils avaient encore à gagner leurs lettres de maîtrise par la confection du chef-d'œuvre imposé.

Les thèmes choisis sont parfois les mêmes : le miroir est l'un des plus aimés. M. Lefebvre expose un important travail en or et en argent dont l'exécution très soignée révèle la main d'un bijoutier : un orfèvre eût enfermé les détails dans une moulure plus accentuée. Nous avons déjà signalé ce miroir avec celui de M. Mollard, en parlant des émaux qui les décorent l'un et l'autre et qu'a peints Grandhomme. M. Sandoz expose aussi un élégant miroir qu'il a fait en collaboration avec M. Philippi; la forme générale et le parti pris des couleurs rappellent d'agréable façon le goût introduit par Marie de Médicis à la cour de France. — Plus parfait est l'admirable cadre fait pour deux portraits accouplés qu'apportent MM. Debut et Coulon; c'est un délicieux petit chef-d'œuvre d'élégance et de correction où le métier de l'orfèvre se confond avec celui du bijoutier; nous remarquons dans la même vitrine une lampe de nuit où s'arrange avec goût un curieux vitrail peint; de jolis miroirs sont ceux de M. Vever et de M. Boucheron, miroirs à mains, ceux-là, où les tempéraments d'artiste se donnent diversement carrière; le miroir grec de M. Vever est d'un

excellent dessin, le manche est ingénieusement formé par une figure



MIROIR A MAIN EN OR CISELÉ, EXPOSÉ PAR M. FOUQUET.

(Exposition universelle de 1889.)

de femme engainée et drapée à l'antique, et les effets obtenus par des nielles d'argent noirci et d'or. Au contraire, l'autre miroir a des

douceurs d'ors dégradés de tons, la silhouette offre quelque ressemblance avec celle du premier, mais la poignée est faite d'une sirène à la queue double et les décors de fins coquillages se marient avec des perles.

M. Boucheron a encore adopté le style Louis XV, mais il y a pleinement réussi cette fois et rien n'est joli comme les deux miroirs aux formes souples dont les rocailles ciselées forment le cadre des miniatures en camaïeu rose d'un charme exquis. Voilà des bibelots de haut goût.

J'aime moins le miroir Renaissance de M. Fouquet, je lui ai dit pourquoi. Il n'est pas construit et se tient mal; il ne suffit pas que l'exécution matérielle soit bonne et M. Fouquet est un artiste trop sincère, un maître trop savant en son métier pour ne pas corriger aisément ce défaut.

Où l'effort est intéressant, c'est dans la *Pandore* de MM. Vever : cette aimable statuette n'a pas la fierté des lignes de l'Amphitrite de Mercié, mais l'ivoire lui prête aussi son charme et les combinaisons d'or, de lapis, de jaspe et d'émail lui font une harmonie qui réjouit les yeux.

C'est le problème que j'avais cherché autrefois avec le regretté Carrier-Belleuse, quand nous fîmes ensemble la pendule Uranie. L'ivoire est une matière attrayante dont la chair blanche et ferme a des matités qui s'allient si bien à la chaleur des ors que le sculpteur, pour l'obtenir, va demander à l'orfèvre de l'aider. Cette harmonie avait tenté Phidias qui fit, avec Alcamènes, l'*Athénè* du Parthénon. Combien souvent en Grèce, à Rome, en Orient, en Italie, en France, à travers l'antiquité, le moyen âge et la Renaissance, a-t-on refait des essais de sculpture chryséléphantine! Jamais, il est vrai, aux gigantesques proportions du Jupiter Olympien, rarement même aux dimensions qu'avait adoptées le duc de Luynes pour sa Minerve; en ce moment j'habille d'une cuirasse d'or et je coiffe d'un casque ciselé et damasquiné, l'admirable tête que Moreau-Vauthier a sculptée dans une dent de grosseur phénoménale. Je le remercie de m'avoir associé à ce travail, car je regarde cette œuvre comme l'une des plus belles qu'il ait produites; je sais qu'il ne s'en est pas séparé sans chagrin et j'estime qu'il est aujourd'hui le maître incontesté de la sculpture éléphantine.

Cet accord du sculpteur et de l'orfèvre ne se borne pas à l'emploi de l'ivoire. Mercié a modelé une figure pour M. Boucheron, et MM. Vever exposent des statuettes d'argent signées de Steiner et de



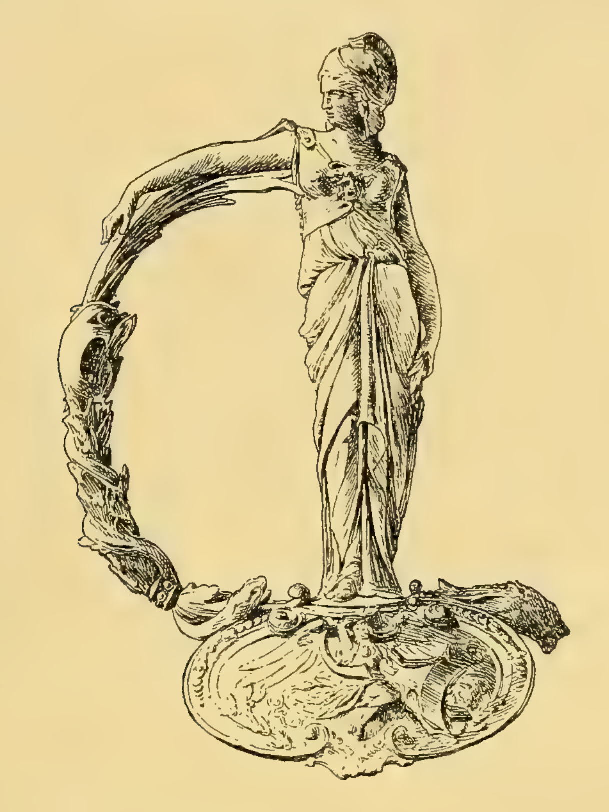


BRACELETS A CLOISONS RAPPORTÉES ET ÉMAUX SUR PAILLONS

Projets de MM. Bapst et Falize

Glyptographie Silvestre & Cie.

Bottée. Je suis heureux de posséder les figures qu'ont faites pour Bapst et pour moi, MM. Barrias, Millet, Delaplanche, Cordonnier, Quinton, Levasseur, et je signale comme un progrès les belles fontes à cire perdue de Bingen, notamment le Moine en bronze et la petite Archéologie en argent; c'est la première fois, je crois, qu'on a obtenu



ÉPÉE D'HONNEUR OFFERTE A L'AMIRAL LYNCH ET EXPOSÉE PAR M. MOLLARD.

(Exposition universelle de 1889.)

une statuette d'argent sans retouche et je n'oserais pas m'engager à y réussir chaque fois aussi bien.

A signaler chez Vever encore, une jolie lampe de nuit aux émaux transparents, la reproduction en argent d'une terre de Tanagra, un coffret d'argent et d'or décoré de camées anciens, où des entrelacs émaillés de blanc rétablissent ingénieusement l'harmonie générale. Depuis que j'ai écrit mon premier article sur l'émail, l'exposition de Vever s'est enrichie de nouveaux essais de basse-taille qu'il est intéressant d'étudier, non pas qu'ils se rapprochent des procédés anciens, mais au contraire parce qu'ils s'en écartent résolument et accusent

un parti pris très personnel. La reliure du livre d'heures et les boîtes rondes émaillées sur or ont des plans très indiqués et des nuances très riches. Puisque j'en suis à cette remarquable exposition à laquelle nous reviendrons forcément encore, disons que j'apprécie fort la recherche qui a présidé à la composition de la pendule Renaissance. Elle procède, il est vrai, des deux horloges que j'avais faites précédemment, elle en est une combinaison directe, mais on a apporté dans la composition des émaux en relief une innovation intéressante, un retour à des effets négligés depuis longtemps et qui méritent d'être signalés et encouragés.

Un confrère dont j'apprécie particulièrement le talent, est M. Mollard, je l'ai déjà nommé; il est capable de réunir les plus excellents travaux d'émaillerie et de petite orfèvrerie, car il sait l'art du feu et il a la passion de son état. J'aime beaucoup la poignée d'épée qu'il a faite en or pour l'amiral Lynch, le héros chilien qui, vainqueur à Chorillas, à Miraflores, à Chimbole, a reçu de ses compatriotes une épée d'honneur après la prise de Lima. — Je crois cependant que l'arme qui lui a été offerte n'est pas celle-ci, le style est ici trop simple, le geste trop sobre, la ligne trop élégante pour le Chili. — Il arrive souvent que les acheteurs se trompent, mais nous louons fort l'orfèvre qui a composé et exécuté cette épée. C'est toujours un problème difficile, d'accorder une figure de ronde bosse avec la forme pratique d'une arme et d'éviter, pour la main, les pointes et les accrochoirs.

J'ai revu chez MM. Debut et Coulon le brûle-parfums de Fontenay, un confrère aimé dont nous déplorons la mort. Ce gracieux objet témoigne du talent de l'artiste et nous sommes surpris qu'il n'ait pas trouvé place dans une collection particulière. Lents à se décider sont les curieux, ils hésitent à prendre les œuvres trop originales dont l'indépendance les effarouche. — Un jour viendra où ces pièces feront prime; ainsi en a-t-il été de celles qu'on se dispute à présent dans les ventes : les objets d'art ont besoin de vieillir, il y a peu de gens assez réellement connaisseurs pour les savoir choisir et apprécier dès leur apparition.

Il y en a quelques-uns cependant, et du nombre est M. Alf. M..., pour qui j'ai fait le vase sassanide. Il ne convient pas que je parle ici de ce travail auquel ont travaillé trois ans les meilleurs ouvriers, mais il est juste que je rende justice au très habile lapidaire dont le concours m'a été si précieux, à M. Varangoz qui, très fidèlement, a

exécuté sur mon modèle et fait d'après les calibres et les plâtres, un ouvrage digne des plus grands éloges [1].



BIJOU DE THÉATRE, COIFFURE ÉGYPTIENNE, EXPOSÉ PAR M. GUTPERLE.

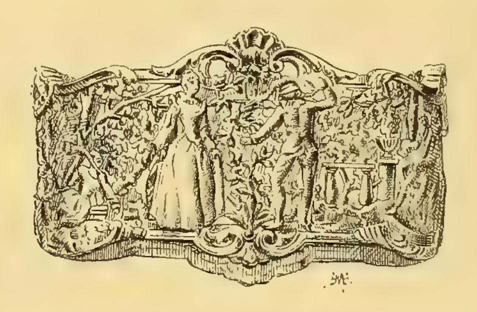
(Exposition universelle de 1889.)

Je me fais l'écho d'un juge autorisé, en répétant après lui que « cette gemme est aussi belle, aussi extraordinaire et aussi précieuse que celles du Trésor de Saint-Marc et du Musée du Louvre ». Je

1. Les sculptures taillées en relief sur le cristal sont de Courquin.

remercie M. Varangoz de s'être si bien acquitté de la tâche que je lui avais confiée, et je remercie les autres collaborateurs qui dans mon atelier, ont travaillé trois ans à monter cette gemme dans l'or pur et à la décorer d'émaux et de pierres.

L'art du lapidaire est intimement lié à celui de l'orfèvre, il n'est pas possible sans lui de recommencer les glorieux travaux d'autrefois. Mais M. Varangoz nous rend la chose aisée, il nous a délivrés de la dépendance des Allemands, il a créé dans le département de Seine-et-Marne un atelier qui donne les meilleurs résultats. Il a des blocs de cristal et des morceaux de jaspe et d'agate très importants; demain avec lui on pourrait essayer de cette curieuse pierre



BRACELET D'OR, SUJET WATTEAU, EXPOSÉ PAR M. VEVER.

(Exposition universelle de 1889.)

que les Américains nous apportent, mais qu'ils nous vendent trop cher, — la forêt pétrifiée d'Arizona [1] nous garde des richesses. — L'exposition particulière de M. Varangoz mérite une visite spéciale, et celle de M. Garreaud, son confrère, a d'admirables lapis et des vases de sardoine préparés pour la monture. L'occasion est belle pour les orfèvres qui voudraient en essayer.

Ils feront comme Jean Garnier dont la buire de jaspe est enrichie d'or et de figures émaillées; la vendra-t-il enfin à son prix coûtant, le pauvre et intéressant artiste qu'exploitait jadis un truqueur? — On lui offrait cent mille francs de sa buire s'il la voulait garantir ancienne. C'eût été recommencer l'histoire du miroir de Legros, mais les ouvriers sont d'honnêtes gens, je les aime pour leur loyauté et s'ils n'ont pas toujours le bénéfice de leur travail, ils ont du moins la dignité de leur art et sont l'honneur de notre pays.

Je trouverai bientôt l'occasion de dire d'eux et de tous les colla-

1. Voyez dans la section des États-Unis la remarquable exposition de la Drake Company.

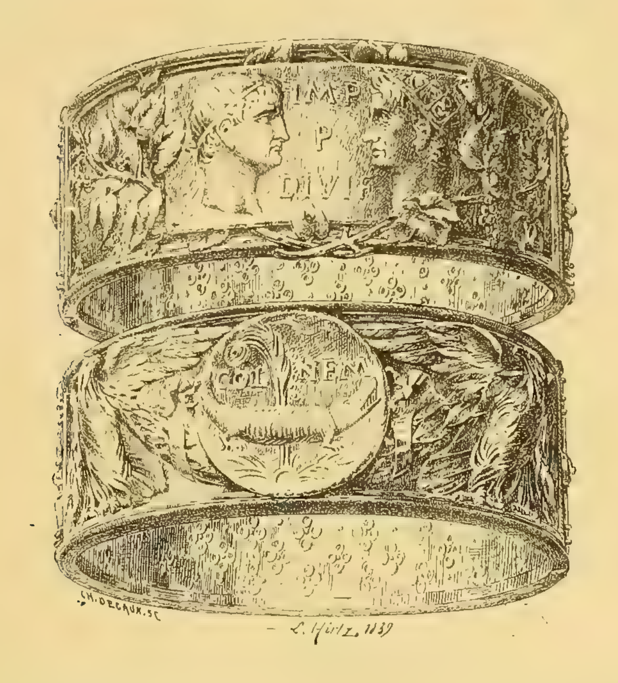


PANDORE

STATUETTE POLYCHROME, IVOIRE, OR, ARGENT, LAPIS ETC.

(Exposée par M. M. Vever)

borateurs qui s'offrent à l'orfèvre, ce qui reste à dire, je n'en ai aujourd'hui ni le temps ni la place, mais j'y reviendrai, car cette glorieuse orfèvrerie française peut être ressuscitée quand on voudra. Il n'est pas besoin pour cela de monter d'atelier ni de machines; c'est avec des aptitudes très diverses, qui sont éparses dans cinquante petites chambres à Paris, avec des talents qui s'ignorent, des artistes qu'on



BRACELET DE MARIAGE (NÎMES), EXPOSÉ PAR MM. BAPST ET FALIZE.

(Exposition universelle de 1889.)

oublie, des ouvriers qui vieillissent mais qu'un beau travail rajeunirait, c'est avec tous ces instrumentistes qu'on peut faire un orchestre sans pareil. Nous sommes quelques-uns qui les connaissons et qui parfois faisons avec eux de la bonne musique. C'est une joie alors autour de nous et s'il y avait autant de connaisseurs que de prétendus amateurs, ces fêtes seraient moins rares.

Parlons des bijoux, j'entends ceux dont l'invention et la parfaite exécution en font des œuvres d'art; nous n'avons pas à nous occuper des bijoux de mode courante qui luttent contre l'exportation allemande.

Dans la toilette des femmes, la bijouterie avait subi une sorte de défaveur; c'est depuis peu que le goût revient aux parures d'or. Les

diamants, au contraire, sont très répandus; ils sont à qui les peut acheter, il suffit d'être riche n'importe par quels moyens, car ils servent quelquefois d'enseigne à la banque du mari ou à l'alcôve de la femme. Les bijoux sont plus modestes, mais le choix en est difficile; on ne les voit que chez l'honnête femme et chez la femme d'esprit.

Fontenay, dont j'écrivais le nom tout à l'heure, nous a laissé un beau livre [1] sur les bijoux. La lecture n'en est pas seulement nécessaire aux gens du métier, elle est instructive et attrayante pour les gens du monde, qui y trouveront d'utiles enseignements. On y verra, l'histoire en main, le rôle considérable que les bijoux ont joué dans le costume; les archéologues et les artistes en savaient déjà tout



ANNEAU ÉPISCOPAL, EXPOSÉ PAR M. ARMAND-CAILLIAT.

(Exposition universelle de 1889.)

l'intérêt; — quand les femmes cesseront d'obéir aveuglément à leurs couturiers, elles retrouveront dans le bijou, le complément indispensable d'une toilette.

Les bijoux en effet ont un rôle décoratif, et les meilleurs modèles en sont donnés par les tableaux anciens et par les costumes orientaux : il n'est pas jusqu'au théâtre qui souvent nous présente, en ses parures de cuivre, des formes bien supérieures à celles qu'on voit à la ville; la façon en est proportionnée à l'optique de la scène comme les décors eux-mêmes, cependant qui ne se souvient des bijoux de Theodora? — Une richissime Américaine a demandé à la tragédienne le modèle de ses ceintures. On trouvera à l'Exposition les bijoux de Selika, d'Aïda, de Sapho. M. Gutperle n'a pas seulement recomposé les parures de l'antiquité, il a refait avec beaucoup d'art l'histoire des bijoux du moyen âge et de la Renaissance.

Il y a au Cabinet des Estampes une série de coiffures en orfèvrerie, inventées par le Rosso, pour une fête à Fontainebleau, qui

1. *Les Bijoux anciens et modernes*, par E. Fontenay. Paris, Quantin, 1887. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXXVII, 2e période, page 146.

surprendrait bien des femmes, cependant hardies, mais l'arrangement de la Diane de Jean Goujon et les ajustements des Noces de Cana ne valent-ils pas les dernières modes d'aujourd'hui ?

Sans aller à ces casques d'or qui reviendront peut-être, parlons



CROIX PECTORALE, OFFERTE A Mgr L'ARCHEVÊQUE D'AIX,
EXPOSÉE PAR M. ARMAND-CAILLIAT.
(Exposition universelle de 1889.)

de parures plus discrètes et du bracelet surtout, dont les femmes s'étaient privées pendant quinze ans : c'est aujourd'hui le bijou qu'elles préfèrent.

C'est que sur un cercle d'or on peut graver tant de choses ! Sans compter les monogrammes, les devises, les armoiries, les emblèmes, les chiffres enrubanés ou mariés de lacs d'amour comme ceux de Louis XII et d'Anne de Bretagne, n'a-t-on pas inventé des choses

plus ingénieuses? Quand j'ai émaillé des vers de nos vieux poètes sur des bracelets, je ne faisais qu'imiter ce qu'avait commandé à son orfèvre, le duc Charles d'Orléans, avec cette différence que c'est dans une bague qu'il avait fait graver et émailler la « chanson » qu'il offrait à sa dame; ce précieux bijou appartient à présent au baron Pichon. Inscriptions de mariage et de naissance, événements de famille dont le souvenir se doit transmettre, dates heureuses, dates tristes et sacrées, les bracelets sont les monuments intimes où on les grave et rien ne les efface. On ne les détruira plus, ces bijoux-là, qui se légueront comme des pièces de famille, aussi précieuses que des parchemins.

Les fleurs sont un motif inépuisable pour illustrer ces bijoux, tantôt la plante copiée sur nature, plus souvent interprétée, décomposée, devenant rosace ou ornement et formant en des entrelacs ingénieux une poste ou une frise originale qui n'est d'aucun style. On peut emprunter aux poètes le motif d'un bracelet tout comme on leur prend le sujet d'une estampe ou d'un tableau : les Fables de la Fontaine offrent pour des compositions ciselées en bas-relief, des thèmes excellents. MM. Vever sont parmi les bijoutiers qu'il faut citer pour quelques-uns de ces bijoux; — ils en ont de simples, ils en ont de riches. — L'un des plus étranges est fait d'une ronde d'enfants qui dansent autour du poignet qu'ils étreignent. Un autre présente une pastorale à la Watteau; Quinton m'a modelé sur un bracelet les amours du maréchal de Saxe et de Mme Favart; sur le fermoir est un lion enguirlandé de roses. — Ce bijou pourrait tenir sa place parmi les boîtes de la collection Lenoir.

Parfois c'est un souvenir du lieu de naissance et il y a tant de manières ingénieuses d'expliquer pour soi ce qui pour les yeux non prévenus n'est qu'un joli rebus. — Devineriez-vous que ce bijou-là se rapporte à la ville de Nîmes, qu'il en dit la fondation, et l'ancienne richesse.

Si les bracelets avec l'or, l'émail, la ciselure, la gravure, les filigranes, et les incrustations sont un motif presque inépuisable, les bagues prêtent à d'autres arrangements, malgré leur petitesse et M. Teterger a eu l'ingénieuse idée de reconstituer, par des copies, l'histoire de ce bijou, le plus aimé des bijoux, depuis les Pharaons jusqu'à nos jours, et j'ai dit ici déjà qu'il était passé maître dans l'art de tourner l'anneau de doigt. A côté de lui Fouquet expose de très beaux et très sérieux bijoux d'or, où les chimères, les sphinx, les inquiétantes et gracieuses compositions de la Fable apportent leurs formes

sculptées. — Le ciseleur qui travaille avec lui est un des plus habiles, et quand j'aurai dit que Brateau lui prête son ciselet et Grandhomme ses émaux je n'aurai pas à vanter ces bijoux-là davantage.

MM. Bréant et Coulbeaux ont de très délicats ouvrages d'or, ajourés, émaillés, fouillés, ciselés, racontant les métiers de Paris en



FLEUR D'OR ÉMAILLÉ, EXPOSÉE PAR M. TIFFANY.

(Exposition universelle de 1889.)

des rocailles Louis XV, des corbeilles fleuries et des emblèmes galants comme on les aimait au siècle passé, délicieux maniérisme, attributs d'une société spirituelle et facile où ces riens d'or étaient un signe de ralliement. — C'est encore ainsi qu'on reconnaît à l'épingle de cravate, à la broche piquée aux barbes du chapeau le goût et l'éducation de l'homme et de la femme. On appelait enseigne autrefois, le joli bijou que l'on portait au cou et au bonnet. Je ne jurerais pas qu'on n'y reviendra pas demain; ce ne sera plus N.-D. d'Embrun

mais peut-être un signe de ralliement. Les conservateurs anglais ont adopté la primevère, une princesse française a donné la rose d'or à ses fidèles, d'autres avaient arboré l'œillet; il en est qui, dédaigneux de la politique et fidèles aux idées de charité, ont pris la croix, se



FLACON DE CRISTAL TAILLÉ, MONTÉ EN OR FILIGRANÉ ET PIERRERIES, EXPOSÉ PAR M. TIFFANY.
(Exposition universelle de 1889.)

rangeant à la suite d'un grand cardinal français dans une nouvelle croisade de liberté, de délivrance.

MM. Debut et Coulon sont de ceux qu'on a plaisir à nommer, leur exposition n'est pas seulement un régal pour les amateurs de fine joaillerie, il s'y trouve de jolies ciselures et des bijoux en fer damas-

quiné plus précieux que s'ils étaient d'or fin. J'y remarque un bracelet composé de camées encadrés de roses et dans lesquels le graveur a modelé des rondes d'enfants : c'est mignon de détail et harmonieux de nuance ; de semblables bijoux contribueraient à ressusciter la mode délaissée des camées. Mais les plus belles pierres gravées ont quitté les écrins féminins pour entrer dans les collections particulières tandis qu'un courant opposé prenait aux numismates les médailles grecques et romaines pour les introduire dans la parure des femmes. On a fait ainsi d'agréables bijoux, mais les camées n'étaient-ils pas mieux appropriés que les monnaies à l'ornementation du costume?



BROCHE — BIJOU D'IMITATION —, EXPOSÉE PAR M. PIEL.

(Exposition universelle de 1889.)

Ce sont là des caprices de la mode, à quoi sert d'en raisonner? Elle est toute à l'émail à présent et les fleurs sont en grande faveur; personne ne les fait mieux que Tiffany, mais dans l'Exposition française, il y a des fleurs aussi et des papillons et des insectes à tous prix et de toutes les façons; c'est même cette production à outrance qui nuit à la durée de certains bijoux comme la vulgarisation des modes par les magasins de nouveautés nuit à l'élégance des femmes et gâte le goût public.

Il faut que, réagissant contre ce besoin d'imitation vulgaire, la femme se prenne à l'étude curieuse qui passionne l'homme et qu'elle apporte dans le choix de ses bijoux l'amour qu'il éprouve à classer ses bibelots.

De la vitrine où ils dormaient, quelques bijoux anciens sont passés au cou et au corsage de la femme, elle a été ravie du grand effet décoratif de ces parures, et voilà que ces modes à la Valois ressuscitent et que nous faisons des pendants, des fermoirs, des chaînes, des cadenas à la façon de Stéphanus, de Collaert et de René Boivin. J'ai vu chez M. Sandoz un joli pendant renaissance en or ciselé que complète un émail peint par Alfred Meyer.

Les montres sont un prétexte à décor : si la mode de les suspendre au côté a disparu, elles se sont fixées au bras et donnent motif à des arrangements ingénieux et nouveaux; quelques hommes renoncent à la boîte banale d'or uni et veulent, pour un chronomètre de prix, un boîtier d'or illustré de fines ciselures.

L'effort du goût se propage, la bonbonnière et le flacon à odeurs sont un luxe élégant, on recommence pour ces jouets d'or les jolies inventions des XVII[e] et XVIII[e] siècles; MM. Boucheron, Tiffany et Vever ont, tant en or repoussé, qu'en émail et en cristal incrusté, refait des petites merveilles.

Mais à l'Exposition ces bijoux sont épars, ces essais disparaissent dans une profusion de diamants, de rubis, de saphirs, d'émeraudes et de perles qui font du centre de la galerie des joailliers un entassement de trésors, tandis qu'autour se rangent les bijoutiers d'un ordre secondaire, les fabricants de doublé d'or, d'imitation et les apprêteurs en tous genres. Ces industriels, qui représentent dans le commerce d'exportation un chiffre considérable et qui emploient un nombre d'ouvriers beaucoup plus important que tous les joailliers réunis, semblent groupés autour de ceux-ci comme un orchestre.

Ils veulent un retour à la mode des bijoux, ils ont le plus parfait outillage, leurs capitaux sont prêts, la loi qui les paralysait a été modifiée, leurs voyageurs pénètrent partout; ils attendent que, par une évolution qui s'impose, le goût revienne aux parures d'or et cette évolution leur paraît bien lente.

Les Savard, les Murat, les Plichon, les Hericé, les Dreville et Labie représentent cette industrie du doublé qui lutte avantageusement contre les fabriques allemandes de Pforzheim et de Hanau. Quant aux bijoux dorés, ils sont ici présentés par M. Piel, par M. Mascuraud, par la maison Villemont, par d'autres encore qui prouvent qu'on peut inventer de jolis dessins et les traduire autrement qu'en or et en argent : l'acier, le jais, l'ambre, la nacre, le corail, les perles soufflées, les pierres imitées, fournissent à la parure des éléments dont l'esprit inventif des ouvriers parisiens tire un parti

charmant. Nous n'avons pas coutume d'entretenir les lecteurs de la *Gazette* de ces questions de toilette; cependant ils doivent considérer ces matériaux comme des appoints de haut goût, comme des couleurs vibrantes dont une femme se sert pour assaisonner sa beauté. L'artiste en use pour piquer de lumières éclatantes les tons sourds des costumes.



GUIRLANDE DE COIFFURE EN JOAILLERIE, EXPOSÉE PAR M. VEVER.

(Exposition universelle de 1889.)

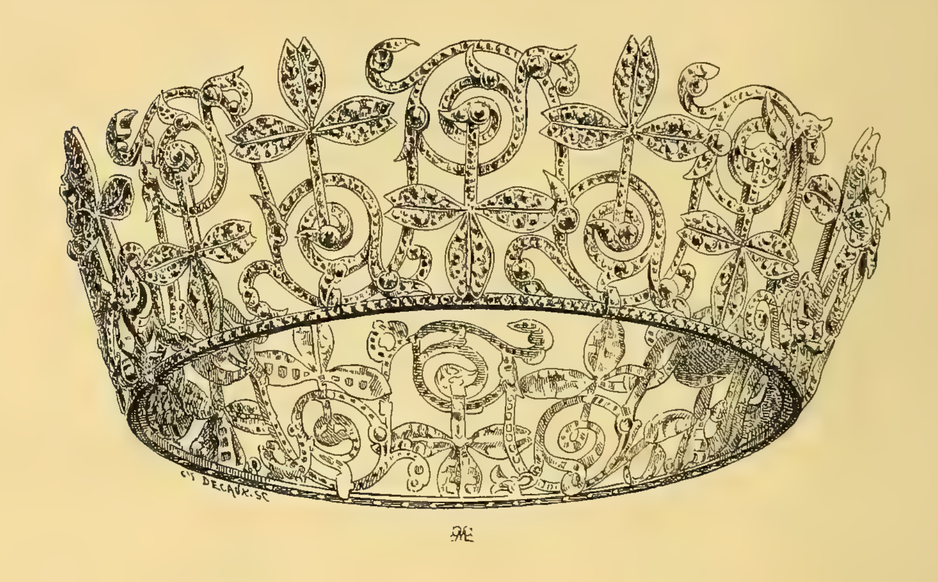
Nous admirons ces vibrations dorées dans un costume oriental, nous les trouvons admirables dans les tableaux de Véronèse, il faut rapprendre l'art de nous en servir; notre habit est triste.

Ce n'est pas qu'on soit avare de pierreries, en aucun temps on n'en a tant vu. Les diamants brillent partout, il n'est pas de bourgeoise qui n'en ait aux oreilles. A l'Opéra, c'est un scintillement de feux qui s'allume dans toutes les loges dès que la lumière du lustre s'adoucit; au bal, tous les fronts sont chargés de fleurs diamantées; il y a des perles et des pierreries sur toutes les épaules nues et on sait la lettre qu'écrivait le chancelier de fer, où il avouait

que sa joie la plus grande était de voir sous l'éclat des bougies, de jolies femmes parées de diamants, et riant et causant. — S'attendait-on à voir paraître le prince de Bismarck en ce chapitre?

Il n'est pas surprenant donc que tout l'effort des joailliers se porte à bien monter ces enviables merveilles. Les montent-ils bien? Là est la question.

L'occasion est excellente de répondre, car nous trouvons en présence les premiers joailliers de Paris. Un seul s'est abstenu, que nous aurions voulu voir, mais s'il n'a pas exposé en son nom, ses



COURONNETTE EN DIAMANTS, EXPOSÉE PAR M. BOUCHERON.

(Exposition universelle de 1889.)

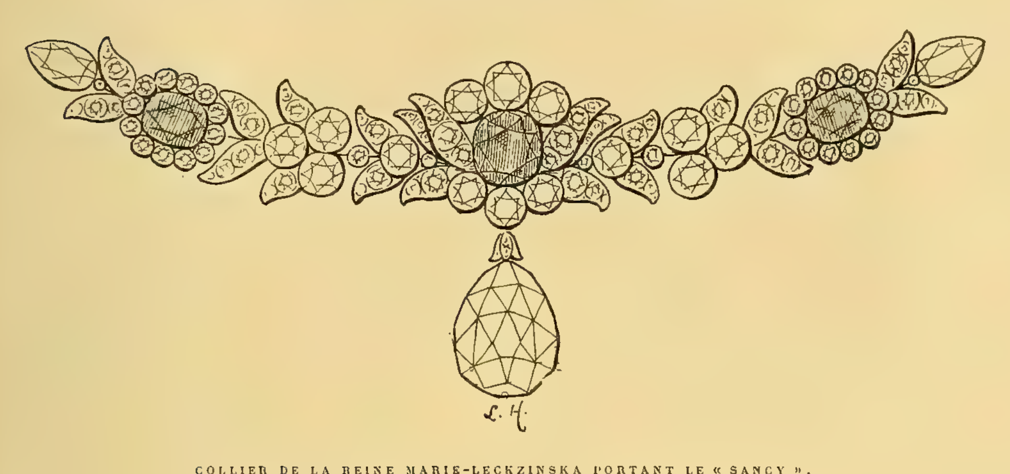
ouvrages apparaissent partout, il n'est pas besoin qu'il les signe pour que nous y reconnaissions Massin.

Massin est le premier joaillier de notre temps, sa supériorité sur ses confrères est indiscutable; il chiffonne l'argent plus adroitement qu'une fleuriste ne chiffonne le tulle et la gaze pour en faire des fleurs. Sa flore à lui, n'est pas seulement riche et fascinante, elle est gracieuse, souple, elle a déjà un style et son nom y restera attaché autant et plus que le nom de Duflos et de Pouget aux inventions du dernier siècle.

J'ai dit de lui qu'il était supérieur à tous les joailliers européens, même aux Viennois, ces admirables metteurs en œuvre; même aux Russes, qui pour le sertissage des pierres n'avaient pas de rivaux, et

cependant, causant avec lui, tout dernièrement, j'osai lui demander s'il était entièrement satisfait, s'il croyait avoir trouvé le dernier mot de son art, et lui, en grand et sincère artiste qu'il est, me répondait simplement : « Non, peut-être me suis-je trompé, je cherche autre chose. »

Et c'est vrai, il s'est trompé et se sont trompés avec lui tous ceux qui l'ont suivi et imité. Massin a fait des chefs-d'œuvre qu'il faut garder, non pas tant à cause de la valeur des pierres que de la beauté du travail, mais ses plus fins ouvrages ne parent pas tant une femme que quelques gros chatons piqués dans la coiffure ou suspendus au cou.



COLLIER DE LA REINE MARIE-LECKZINSKA PORTANT LE « SANCY »,
EXPOSÉ PAR MM. BAPST ET FALIZE.
(Exposition universelle de 1889.)

La pierre n'a pas besoin d'un dessin savant, elle trompe toutes les combinaisons de modelé. Ses feux dérangent toutes les ornementations; c'est une pyrotechnie qui se compose de dessins géométriques et de silhouettes, mais où les douceurs de la forme, les ciselures des détails, les modulations des plans sont perdus comme, en un gigantesque feu d'artifices disparaissent les dessins de l'architecte, pour ne plus laisser qu'un éblouissement et une surprise.

La joaillerie que nous voyons chez Vever, chez Boucheron, chez Debut et Coulon, chez Bourdier, chez Sandoz est de l'école de Massin. Ce sont des merveilles qu'on ne surpassera pas. Qu'on regarde la fleur de carotte sauvage exposée par Debut, elle est souple et légère comme si on venait de l'arracher du milieu d'un champ et les petits chatons s'imbriquent régulièrement. Chez le même on voit une coiffure faite

de deux ailes accouplées où la science du modelé n'est appréciable que pour qui sait la difficulté qu'éprouve un joaillier à conserver les reliefs et les plans. D'une délicieuse coquetterie est le nœud de ruban, raide, gommé, pimpant en son apprêt et sa fraîcheur, il est serti à deux tons dans l'or et dans l'argent.

Chez Vever, c'est un grand ornement d'épaule, dont le dessin bien silhouetté écrit mieux, à mon avis, la forme que les fleurs très extraordinaires et très belles qui lui sont voisines. Il y a de la grâce dans la façon dont est faite la branche chargée d'oiseaux chantants; mais des feuilles, des oiseaux et des fleurs en diamants n'ont ni solidité, ni modelé, ni épaisseur quand la lumière change et renverse tous les effets.

Les plus étranges caprices se produisent dans cette exposition et les joailliers étrangers n'ont pas atteint à la perfection des ouvrages de Boucheron, mais la fantaisie, est extrême. L'énorme feuille de vigne et la grappe de raisin serties entièrement en diamants sont un tour d'habileté, mais j'ai retenu ce mot d'une Américaine qui, assez riche pour acheter cette parure, était assez brutalement franche pour demander où une femme oserait la mettre. — Le cyclamen est un surprenant travail de sertissage, gras et souple en sa forme; les mimosas très jolis par leur laineux effet d'or jaune et d'or vert, à côté des diamants; les feuilles de chêne, très décoratives; les flots de rubans en diamants un peu exagérés d'envolement autour des saphirs; mais la chose jolie, coquette et d'un dessin absolument approprié aux lois de la joaillerie, c'est à mon sens la couronnette où des feuilles en trèfles font une ornementation si sage, si reposée avec leurs tiges aux jolis enroulements. C'est parfait, je ne sais rien de mieux.

J'aime les anneaux de diamants qui servent à relier des nœuds de velours; voilà le rôle décoratif des pierres dans le costume. — Ce que j'aime surtout, ce qui est l'idée géniale, simple et charmante, trouvée, absolument nouvelle, c'est d'avoir enfilé des diamants sur un collier de perles.

Oui, c'était bien simple, mais il y fallait songer, percer un diamant, le tailler en rondelle, le facetter, en faire une lumière changeante entre deux perles, joindre cette irradiation lumineuse à cette douceur opalisée, combiner ces éléments, marier ces contraires, unir cette richesse des mers à cette splendeur des continents. Cela mérite l'éloge le plus complet et je le fais de bon cœur à l'homme de goût qui a donné cette formule aimable et nouvelle.

Tout est pur, éclatant et superbe en ces deux expositions, celle de

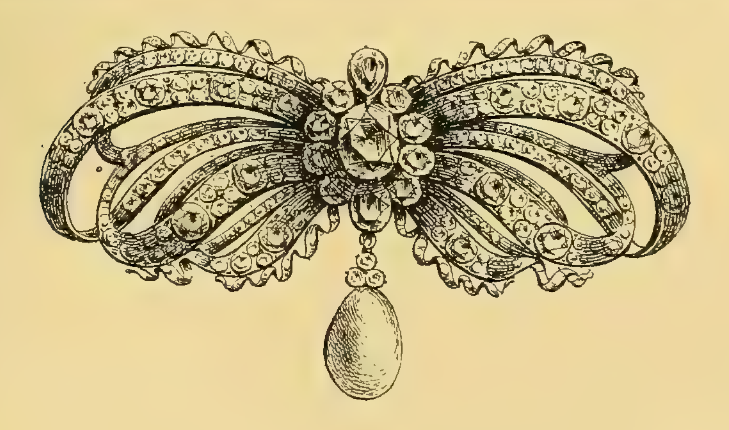
Vever et celle de Boucheron, les pierres les plus rares, tous les rayons rouges, verts, bleus, blancs : c'est une artillerie de lumière qui croise



CORSAGE, EN FORME DE PAPILLON, D'APRÈS UNE GRAVURE DE GILLES LEGARÉ (XVII[e] SIÈCLE), EXPOSÉ PAR MM. BAPST ET FALIZE.

(Exposition universelle de 1889.)

ses feux et se heurte à mi-chemin au gros diamant de 180 carats, lequel appartient à un syndicat de négociants français et étrangers.



NŒUD EN FORME DE PAPILLON, EXPOSÉ PAR MM. BAPST ET FALIZE.

(Exposition universelle de 1889.)

— Il brille là comme un phare, rival du Régent et du Ko-hi-nor, il tourne aux yeux éblouis de la foule; il attend une couronne et pas un prince encore n'est venu le délivrer de sa prison de verre. — Le shah lui a fait visite, mais en notre moderne remuement d'argent, qui

osera condamner six millions au repos, à l'immobilité d'une gemme?

Est-ce au lendemain de l'éparpillement des diamants de la Couronne qu'on coudra sur une tiare ou sur un bandeau un joyau d'un tel prix?

En face de celui qui n'a pas encore d'histoire, nous avons mis le diamant qui a pour lui le double charme de la légende et de l'histoire, le Sancy, à qui on a prêté de fabuleuses aventures : on prétend qu'il a appartenu à Charles le Téméraire et qu'il a été perdu à la bataille de Granson.

Il n'est pas non plus besoin de la dramatique histoire du fidèle valet de Harley de Sancy pour attirer un curieux intérêt sur ce diamant fameux, la vérité suffit. — Il a été à Charles Ier, roi d'Angleterre, il a appartenu à Henriette de France, il a passé de ses mains aux mains de Mazarin; il est le premier de cette fameuse collection de diamants qu'on a appelés les *mazarins* et que le cardinal avait légués à Louis XIV; il est le seul absolument authentique qui reste entre toutes ces pierres. Il a été le témoin des splendeurs de la monarchie à son déclin, il formait le sommet de la Couronne de France, il a brillé jusqu'à la Révolution, il a disparu en 1792, dans le vol du Garde-Meuble, et comme le diamant bleu, il est une des pierres que n'a jamais pu ravoir la Couronne.

La dernière fois qu'il a étincelé aux Tuileries il était sur le front de Paul Demidoff, le jeune et sympathique prince de San-Donato.

Mon ami Germain Bapst, qui mieux que personne sait l'histoire des pierres royales, a eu la très heureuse idée d'attacher le Sancy sous le collier de la reine, non pas sous le fameux collier qui fit scandale, mais sous un collier qui avait appartenu à Marie Leczinska, femme de Louis XV, et avec lequel Van Loo l'a représentée dans le portrait qui est au Louvre.

C'est ainsi qu'était monté le Sancy et « que la reine le portait dans les grandes cérémonies où elle était obligé de paraître »[1].

Eh bien! cette monture copiée d'après un vieux dessin et d'après le tableau du peintre est bien mieux appropriée à l'éclat du diamant que les savants modelés des fleurs nouvelles.

La disposition des pierres dans l'ordre le plus simple, le rangement symétrique, le rayonnement, le silhouettage, sont les règles qui s'imposent à toute belle joaillerie; il faut ne pas trop s'écarter de ces exigences classiques.

1. Germain Bapst, *Histoire des joyaux de la Couronne*, Paris, 1889, page 416.

Bapst a gardé sur ce point les traditions de sa maison et de sa clientèle; il m'a souvent empêché de me livrer aux fantaisies qui me



COLLIER EN DIAMANTS, EXPOSÉ PAR M. FOUQUET.

(Exposition universelle de 1889.)

tentaient, moi comme les autres; je reconnais qu'il a bien fait, et ensemble nous en sommes revenus à sertir des diamants dans des

griffes invisibles ou à copier les nœuds en « papillons » qu'avait dessinés Gilles Légaré.

Beaucoup, parmi les joailliers, pensent ainsi. L'exposition de Marret, celle de Rouvenat et Lourdel sont faites pour le plus grand avantage des pierres; le monteur y prend un rôle plus modeste que chez Massin.

Très habile est aussi M. Fouquet, et très absolu dans ses idées : nous avons en 1878 expliqué le parti qu'il avait adopté déjà de découper les formes de façon nette et de sertir en diamants des sphinx, des dragons, des sirènes, des chimères, et il a persisté; sa vitrine nous montre de nombreux et intéressants spécimens de son art, art qui est bien à lui : on peut le discuter mais non le blâmer, car l'exécution en est absolument parfaite.

M. Fouquet est un dessinateur et un joaillier de grand mérite, à qui il faut attribuer beaucoup d'inventions ingénieuses comme celle des guipures et des points coupés de diamants qui ont brillé à l'Exposition de 1867.

Ces dentelles diamantées ont été différemment traduites en 1878 par Massin; on en voit une adaptation originale, souple et d'un usage moins coûteux cette année chez M. Richstaedt.

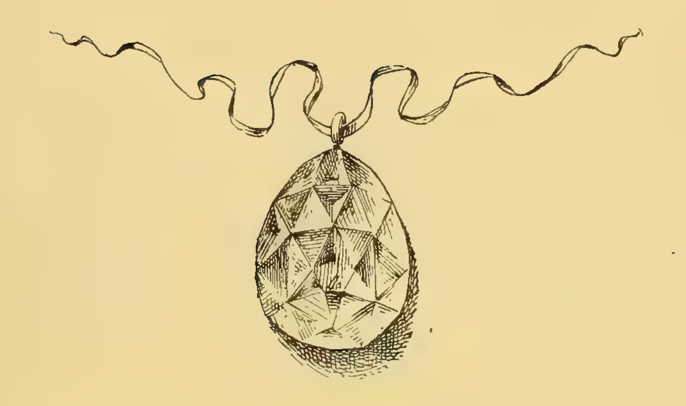
S'il fallait, pour conclure, chercher une preuve de l'inutilité des modelés en joaillerie, je la prendrais chez MM. Soufflot et Robert qui sont revenus à des montures moins compliquées; ils nous diraient qu'ils ont brisé l'admirable branche de noisetier qu'ils avaient exposée en 1878. — C'était cependant l'une des plus belles et plus parfaites pièces de joaillerie d'alors; Massin n'eût pas fait mieux, mais l'acheteur n'étant jamais venu, on a déserti les diamants, on a fondu les montures. — C'est souvent le sort de ces petits chefs-d'œuvre qui brillent dans une vitrine mais qui ne parent jamais une femme.

Les diamants sont immuables; les trois excellents diamantaires qui ont apporté leurs pierres et leurs machines au Champs de Mars, M. Roulina pour Paris, M. Boas pour Amsterdam et M. Latinie pour Anvers, taillent des diamants qui dureront plus que nous et que nos enfants.

Tous les produits manufacturés disparaissent, ils sont destinés à changer de forme plus ou moins vite; les édifices eux-mêmes s'écroulent ou sont remplacés. Seule cette pierre éclatante, le diamant, reste entière, gardant sa vie, sa lumière; on la fait sortir de son alvéole, on la sertit à nouveau, elle passe de la mère à la fille,

de la reine à la bourgeoise; elle se transmet intacte, voyage des mines de Golconde ou des champs du Cap aux tailleries hollandaises, aux marchés de Londres et de Paris; elle est un luxe ou une épargne, une dot de fiancée, une couronne de roi; elle apporte parfois la joie et parfois elle semble une larme cristallisée qui raconte les drames de l'histoire, comme le Sancy, le diamant de Charles Ier et de Louis XVI.

L. FALIZE.



LA PART DE LA FRANCE DU NORD

DANS

L'ŒUVRE DE LA RENAISSANCE

(PREMIER ARTICLE.)



Depuis trois ans, depuis l'année scolaire 1886-1887, je me suis appliqué à étudier devant mon auditoire de l'École du Louvre une période de l'histoire de la sculpture française que j'estime être actuellement très peu connue et dont l'intelligence incomplète a longtemps altéré et altère encore l'enseignement de l'art dans notre pays.

La Renaissance, ou du moins le style qualifié de ce nom n'a jamais été, au point de vue de ses origines, l'objet d'un examen scrupuleux. Ce mouvement de l'esprit humain, célébré sur tous les tons, dans tous les mondes, dans toutes les langues, n'a jamais été, sous le rapport des arts, envisagé ni commenté sérieusement que dans son expression dernière, dans sa phase italienne.

On a été, par ce défaut de méthode, conduit à de regrettables confusions. Des investigations plus complètes nous ont mené à des solutions nouvelles; et l'examen de la question, entrepris pour la première fois à un point de vue international, est destiné, croyons-nous, à modifier d'une façon assez notable les opinions actuellement reçues.

En histoire les causes premières sont aussi dignes d'être étudiées isolément que les événements compliqués qui en découlent. Bossuet l'a dit : « Comme dans toutes les affaires il y a ce qui les prépare, ce qui détermine à les entreprendre et ce qui les fait réussir, la vraie science de l'histoire est de remarquer, dans chaque temps, ces secrètes dispositions qui ont préparé les grands changements et les conjonctures importantes qui les ont fait arriver. » En effet, dans le drame

historique de la vie des peuples, ce qui intéresse, ce sont moins les grandes péripéties elles-mêmes du sujet, le dénouement tragique des divers actes que la continuelle et incessante évolution des sentiments et des passions de la conscience humaine marchant, dans sa liberté, à travers une obscurité relative, vers un but providentiel plus ou moins définitif, qu'elle atteint quelquefois, mais pour désapprendre, aussitôt après, par quelle voie elle y est parvenue. Cependant, pour l'humanité comme pour un navire sur l'Océan, il s'agit de ne pas conserver seulement le souvenir des ports qu'elle a successivement touchés, mais de garder en outre la mémoire du chemin qu'elle a dû s'ouvrir entre diverses escales. Notre histoire contemporaine a compris ce besoin et s'applique à le satisfaire. Fidèle à la maxime de Bossuet elle cherche moins à enregistrer les faits matériels dans leur forme définitive qu'à en retrouver les causes morales dans leurs manifestations préparatoires, et, substituant au récit des bruyants coups de théâtre, l'exposition des lentes et silencieuses gradations du progrès, elle étudie tout autant la période de gestation ou d'incubation des Révolutions que l'explosion ou l'épanouissement des Révolutions elles-mêmes.

Fécond pour l'histoire politique ce procédé ne le sera pas moins pour l'histoire de l'art, s'il est sincèrement pratiqué.

Dans la matière en discussion tout le mal vient d'une pétition de principes : On a supposé avoir été démontré ce qui restait précisément à connaître, à savoir si c'est à l'art antique qu'est due, à un certain moment donné, la rénovation de notre art moderne. C'était une question à laquelle il fallait répondre par la méthode expérimentale, et, tout au contraire, on a eu la prétention de la trancher à l'aide d'un axiome, par un raisonnement *a priori*.

« Les enseignements de l'antiquité »[1], dit le plus récent des historiens de la période qui nous occupe, « forment la note dominante et comme la raison d'être de la Renaissance; aussi doit-on proscrire formellement l'emploi du terme de Renaissance pour caractériser les efforts des puissants réalistes ou naturalistes appartenant aux écoles du Nord, les Van-Eyck, les Rogier Van der Weyden, les Claux Sluter. L'œuvre de ces maîtres originaux et audacieux a manqué en effet des tendances spiritualistes, de la distinction, du sentiment d'harmonie inséparables de l'art classique. » Le paralogisme est évident.

Depuis longtemps, en effet, on raisonne plus ou moins explicitement de cette façon en disant : l'Art moderne, dans une certaine expression particulière, dans un style déterminé désigné sous le nom de Renaissance, est uniquement issu de l'art antique, puisque le mot *Renaissance* employé pour qualifier cette période signifie précisément la réapparition des arts de l'Antiquité. Mais que prouvent et que traduisent l'emploi et le sens d'un mot, sinon l'opinion de l'époque où le mot et son interprétation ont été inventés? La langue actuelle et le *Dictionnaire de l'Académie* nous font connaître, il est vrai, que tel est en ce moment leur sentiment sur la question. C'est très bien, mais en quoi cela constitue-t-il une démonstration scientifique?

Alléguera-t-on que du sens actuel du mot résulte l'existence d'une tradition que la langue nous aurait conservée et qui remonterait aux origines? Je le nie. Le mot de *Renaissance* pris absolument dans un sens restreint est relativement tout

1. Eug. Müntz, *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, p. 43.

moderne. Accolé à d'autres expressions telles que celles-ci : *Renaissance des lettres*, *Renaissance des arts*, le même mot a eu, en somme, une signification assez vague, puisque, suivant les époques, cette signification a beaucoup varié. Il a désigné d'abord exclusivement le triomphe définitif de l'humanisme. En France, cet événement était regardé comme absolument contemporain de François Ier, proclamé le *Père des lettres* dans nos vieux manuels pédagogiques, dont l'influence est si profonde et si vivace. En Italie, il a été appliqué longtemps, d'une façon non moins systématique, à la période historique pendant laquelle un certain nombre de philologues, chassés de Constantinople par la conquête des Turcs, ont été obligés de se réfugier en Italie où ils se mirent à enseigner la littérature classique d'après les traditions byzantines.

Quand j'étais au collège on apprenait encore que le monde moderne était né en 1453, parce que divers éléments composant le foyer littéraire grec, alors dispersés, avait répandu partout la lumière, compagne ordinaire de la culture des lettres et des arts antiques. L'année de la prise de Constantinople était la date dès lors fixée à la fin du moyen âge. Cette opinion, traditionnelle dans l'enseignement, avait été déjà celle des humanistes patentés des xve et xvie siècle. Ils avaient confondu à ce moment l'origine du mouvement littéraire moderne avec la fondation des établissements officiels où la littérature antique a été publiquement professée; et ils avaient fait tout commencer avec eux-mêmes et avec la création de leurs chaires. D'abord, on a donc voulu ne rien connaître en France avant la fondation du *Collège royal*, ne rien connaître en Italie avant la constitution des premières académies créées par les princes italiens du xve siècle. C'était naturel. Les humanistes n'ont pas eu de peine à faire l'opinion puisqu'ils étaient seuls à écrire l'histoire. On vivait encore sur cette opinion, il y a quelques années ; il était de doctrine indiscutée que l'introduction des arts et des lettres antiques avaient eu lieu au moment et par les moyens désignés ci-dessus et qu'avant cette introduction tout n'était que ténèbres. Cette doctrine était, on le voit, nette, simple et fort commode. Elle divisait l'histoire des lettres et des arts dans le monde en trois grandes périodes: 1° l'antiquité classique qui disparaissait vers les derniers temps carolingiens ; 2° le moyen âge qui, en Italie, finissait au milieu du xve siècle avec l'apparition du platonisme et des professeurs de grec et de droit romain, en France avec le premier enseignement public des lettres anciennes, sous les règnes de Louis XII et de François Ier ; 3° la Renaissance qui était purement et simplement le retour aux arts de l'antiquité.

On sait ce qui résulta d'un pareil enseignement. L'art de la seconde période fut à la fois négligé, méprisé et combattu comme la négation de l'art de la première période. Quant à celui de la troisième période, on en toléra peu à peu le goût et l'étude grâce à ses accointances avec l'art de la première. Mais, si flatteuse qu'elle fut pour les instincts classiques de la pédagogie, en faisant considérer notre art moderne comme la suite pure et simple des traditions de la Grèce et de Rome, cette belle théorie n'a pas pu cependant durer éternellement. Elle a été facilement battue en brèche. Un grave événement s'était passé depuis un demi-siècle. Longtemps dédaigné et méprisé par les doctrinaires qui réservaient pour le prototype antique toute leur admiration, l'art de la Renaissance, en prenant ce mot dans l'acception consacrée et courante du moment, était cependant populaire. On s'était mis à l'étudier en lui-même et à s'en inspirer directement. Les éditeurs avaient

commandé des livres. On en avait fait. En rassemblant alors dans ces livres tous les témoignages épars, on s'aperçut sur le papier et à la lecture des documents que la Renaissance des arts en Italie, interrogée dans ses sources et dans la vie de ses principaux acteurs, remontait plus haut que le milieu du xvᵉ siècle et qu'il fallait s'avancer au moins jusqu'au début du même siècle. Rien de mieux. Les documents d'histoire avaient dit la vérité. Donc, nouveau changement dans la définition de la Renaissance. On recula alors les limites du point de départ de la rénovation. Mais la confiance dans le vieil axiome réputé inattaquable était si grande qu'on persista à attribuer à l'art antique une initiative et un mouvement qui étaient sensiblement antérieurs à son intervention.

C'est en vain qu'on venait de toucher du doigt la solution définitive du problème. Il aurait suffi pourtant de regarder en face et d'interroger avec intelligence les monuments contemporains du nouveau point de départ. Mais, malheureusement l'histoire de l'art est presque toujours écrite par des hommes de lettres peu soucieux d'interroger le œuvres. La plupart du temps, elle est composée, comme on dit, dans le silence du cabinet, méthodiquement, systématiquement, loin de toutes comparaisons. La routine a donc continué à régir la matière. Le dithyrambe réglementaire en faveur de l'art antique, *éducateur, inspirateur, initiateur* est chaque jour répété, et, quand un accent trop personnel et trop indépendant vient à être remarqué chez les modernes disciples réputés les plus exclusivement faciles aux conseils de l'antiquité, on en est quitte pour dire que les yeux de l'humanité, éclairés enfin par les splendeurs de l'art antique, se sont rouverts du même coup sur la nature. Ce qui doit doubler notre reconnaissance pour la source de tant bienfaits et de bienfaits aussi divers. Voilà, nous répète-t-on, comment le monde s'est régénéré par la seule voie qui lui restait à suivre, et en renouant la chaîne des temps. Et on en est ainsi arrivé à croire et à oser enseigner que, depuis le xvᵉ siècle, nous devons tout à l'art antique, y compris le sentiment de la nature.

Voyez cependant où peuvent conduire les conceptions formées *a priori* et les conséquences d'un aveuglement volontaire. Aucune vaste étude d'ensemble n'a été tentée sur l'art européen du xivᵉ siècle, au point de vue spécial de la peinture et de la sculpture. L'esprit hanté par l'idée que seule la civilisation antique avait pu renouveler le monde épuisé du moyen âge, les historiens, pour surprendre le point de départ et le premier symptôme de régénération, n'ont pas voulu regarder autre chose que l'Italie, c'est-à-dire le sol par excellence dépositaire du secret antique. Entre toutes les races européennes, c'est uniquement de la famille italienne, pensaient-ils, que le Messie attendu pouvait naître, et c'est uniquement sur la terre italienne qu'ils se sont appliqués à rechercher les premières manifestations de la loi nouvelle, convaincus que la Révolution n'avait pas pu se produire sur un autre théâtre. L'érudition, alors, a établi une sorte de cordon sanitaire antour du foyer présumé de la propagande antique, et elle s'imagina que rien ne pourrait échapper aux savants qu'elle avait appostés à la surveillance de toutes les issues. Montrez-moi une histoire de la Renaissance qui ne commence pas par l'Italie. Le début par l'Italie, conséquence de la pétition de principes signalée ci-dessus, est obligatoire. Attentifs donc à surprendre l'aube du jour nouveau, jaloux de saluer la première apparition du style antique ressuscité, les yeux braqués sur cette Italie prédestinée et sur les champs de ses ruines encore silencieuses, nos historiens,

malgré le perfectionnement de leurs moyens d'observation, n'ont vu que lentement et tardivement se lever les ouvriers de la transformation de l'art. Et, encore, ces pionniers n'étaient-ils pas tout d'abord facilement reconnaissables, inspirés qu'ils furent par des principes fort divers, et indifférents, pendant la première heure du travail, à l'œuvre définitive qu'ils devaient plus tard édifier.

Tandis qu'ils considéraient cette brumeuse aurore si longue à s'ensoleiller, nos historiens et nos érudits tournaient systématiquement le dos à la vraie lumière. Il y a longtemps déjà qu'elle existait, la régénération de la pensée du moyen âge; il y a longtemps déjà que le renouvellement s'était produit et ce n'est pas de Rome qu'il était venu. Une Renaissance franco-flamande achevait presque déjà sa première évolution quand commençait seulement la Renaissance italienne et, notez bien ce fait, quand cette Renaissance italienne débutait en passant par les mêmes phases que la Renaissance franco-flamande, c'est-à-dire par une crise de naturalisme superaigu, sans rien emprunter, dans ses toutes premières manifestations, au style de l'antiquité.

Comment a-t-on pu supposer que, de 1360 à 1440, une école comme celle des Beauneveu, des Paul de Limbourg, des Claux Sluter et des Van Eyck ait produit ses nombreux chefs-d'œuvre, sans qu'une longue préparation en eût amené la précoce maturité, sans qu'un grand mouvement d'opinion, doué d'une force d'expansion immense, eût, de longue main, précédé et provoqué l'apparition d'un art si nouveau? Comment ce grand remaniement général de la vieille esthétique du moyen âge, comment cette rapide émancipation du dogme gothique, comment la découverte du paysage naturaliste, comment l'invention du portrait par la copie du modèle individuel, comment toutes ces conquêtes de l'art franco-flamand pendant les cinquante dernières années du XIVe siècle ont-elles pu passer inaperçues et être considérées comme étrangères à la révolution qui s'opérait?

L'explication en est bien simple. Tout ce qui, en Europe, s'est fait à ce moment en dehors de l'Italie, ne comptait pas. Toutes les observations scientifiques modernes avaient été dirigées exclusivement vers l'Italie et tout ce qui sortait du cadre de ces observations était considéré comme non avenu ou n'apparaissait même pas dans la lorgnette [1]. Quand quelques érudits ont porté leur attention sur l'art flamand, ils l'ont étudié isolément, sans se douter de la communauté et même de l'identité de cette étude avec celle de la Renaissance italienne, tant celle-ci était réputée d'une essence spéciale et supérieure, parce qu'on s'est habitué à ne la considérer que dans la physionomie classique, dans sa période personnelle qui a été la dernière mais non l'unique forme qu'elle ait revêtue.

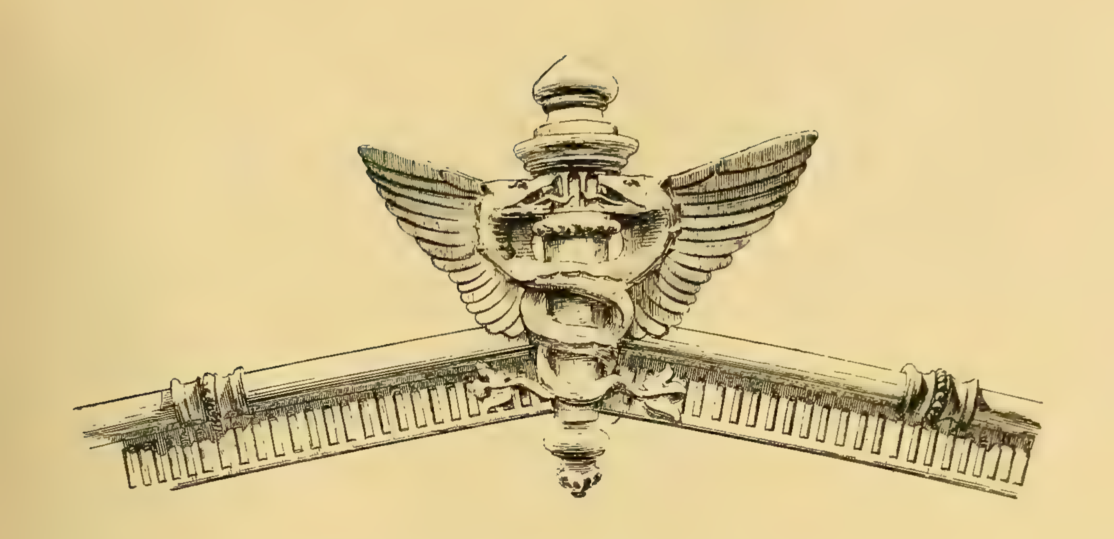
LOUIS COURAJOD.

(*La suite prochainement.*)

1. C'est notamment ce qu'on a pu observer dans la lenteur avec laquelle l'histoire de la gravure est parvenue à se former. Les témoignages venus d'ailleurs que de l'Italie étaient écartés par toutes sortes de fins de non-recevoir.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMP. CHARAIRE ET FILS



EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1889

L'ARCHITECTURE

Si l'on voulait rechercher la cause fondamentale du succès de l'Exposition de 1889, c'est à l'Architecture, prise dans ses multiples manifestations, qu'il conviendrait d'accorder la première place.

Cette Exposition est déjà par elle-même un merveilleux décor. Dès l'abord, le visiteur le plus indifférent est frappé par la mise en scène architecturale. Tout y est clair, expressif, bien à l'échelle, et l'immensité même de la Tour Eiffel ne semble pas, grâce à l'harmonie du plan et à la juste proportion de toutes les parties, en désaccord avec ce qui l'entoure. On sent qu'une main vigoureuse a distribué les rôles et qu'une intelligence supérieure, habituée à faire grand, rompue de longue date au maniement des hommes et des choses, a su les approprier aux qualités de chaque chef d'emploi.

D'incomparables et décisifs progrès, réalisés dans l'emploi du fer, du bois et des matériaux de cuisson, le libre essor de la polychromie, la variété et l'indépendance de méthodes vivifiées par une étude mieux comprise de nos styles nationaux : telles sont les conquêtes que nous a apportées, dans le domaine de l'architecture, l'Exposition de 1889. Des artistes jeunes, intelligents et résolus ont trouvé là une occasion unique de se donner carrière, et, comme

ils agissaient sur d'énormes espaces, l'exemple est d'autant plus instructif, la leçon d'autant plus significative. Honneur à eux et honneur à celui qui d'un coup d'œil si sûr a su discerner leurs aptitudes. L'art français vient de manifester une fois de plus, avec un caractère indiscutable de force et d'originalité, son esprit d'initiative. Il n'est pas téméraire de voir dans cette manifestation le point de départ d'une ère nouvelle, d'une ère d'expansion et d'affranchissement.

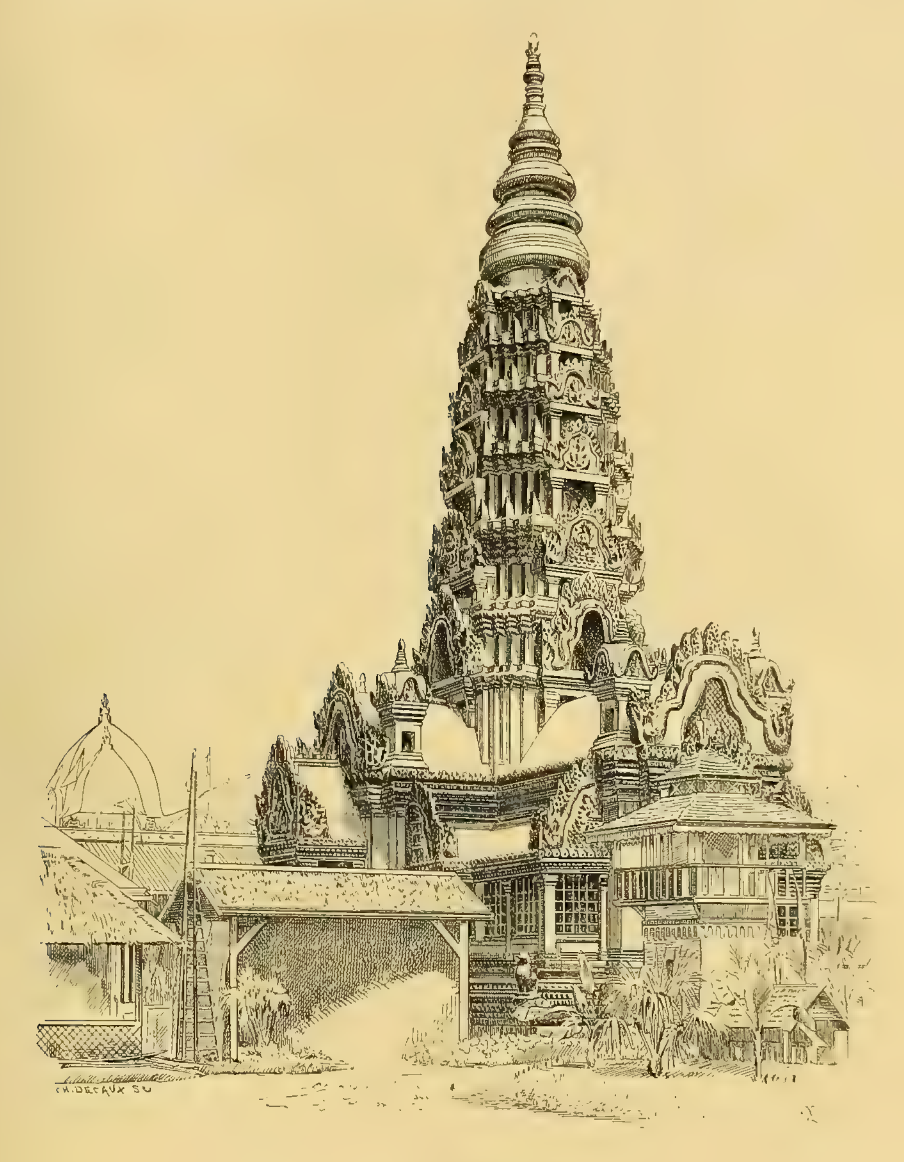
Cette affirmation de vitalité n'est pas pour surprendre ceux qui connaissent l'histoire artistique de notre pays. La France a toujours été une nation d'architectes. Depuis le XIe siècle elle n'a pas cessé de marcher en avant, inquiète de formes nouvelles.

Malgré que la matière sorte un peu du cadre habituel de la *Gazette*, nous ne pouvions cependant y demeurer étrangers. La plus simple justice nous faisait un devoir d'embrasser, ne fût-ce que dans un rapide coup d'œil, les merveilles architecturales de l'Exposition. Il y en a de toute nature et ce n'est pas seulement dans les constructions qui se montrent aux regards qu'il faut les chercher. On trouve, dans l'Exposition centennale d'architecture, dans la Décennale, dans l'Exposition des monuments historiques au Trocadéro, une moisson d'enseignements du plus haut intérêt. Le public, sollicité par mille spectacles divers, passe indifférent devant ces expositions spéciales que bien souvent il ignore. C'est une raison de plus pour leur accorder un peu de l'attention qu'elles méritent.

C'est notre collaborateur et ami, M. Lucien Magne, qui a été chargé d'organiser l'Exposition centennale de l'architecture française. L'entreprise était aussi neuve que difficile; M. Magne s'en est acquitté avec une remarquable habileté. L'Exposition, exclusivement composée de documents originaux, je veux dire de dessins d'architectes, occupe tout le pourtour du rez-de-chaussée du Dôme central des Beaux-Arts.

Phénomène singulier, l'histoire de notre architecture nationale depuis cent ans est à peu près inconnue et nous sommes assurément mieux renseignés sur les œuvres des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles que sur celles du XIXe. Les noms de Philibert Delorme, de Mansart et de Soufflot nous sont plus familiers que ceux de Percier, de Chalgrin et de Blouet. Cela tient à ce que nous sommes habitués à tenir en médiocre estime l'architecture de notre siècle. Il faut réagir contre cette doctrine erronée. Le XIXe siècle a été pour l'architecture française une époque

de luttes fécondes et d'intelligentes investigations; nous en voyons les précieux témoignages dans l'exposition du Champ de Mars.



PAGODE D'ANGKOR, PAR M. FABRE, ARCHITECTE.

(Esplanade des Invalides.)

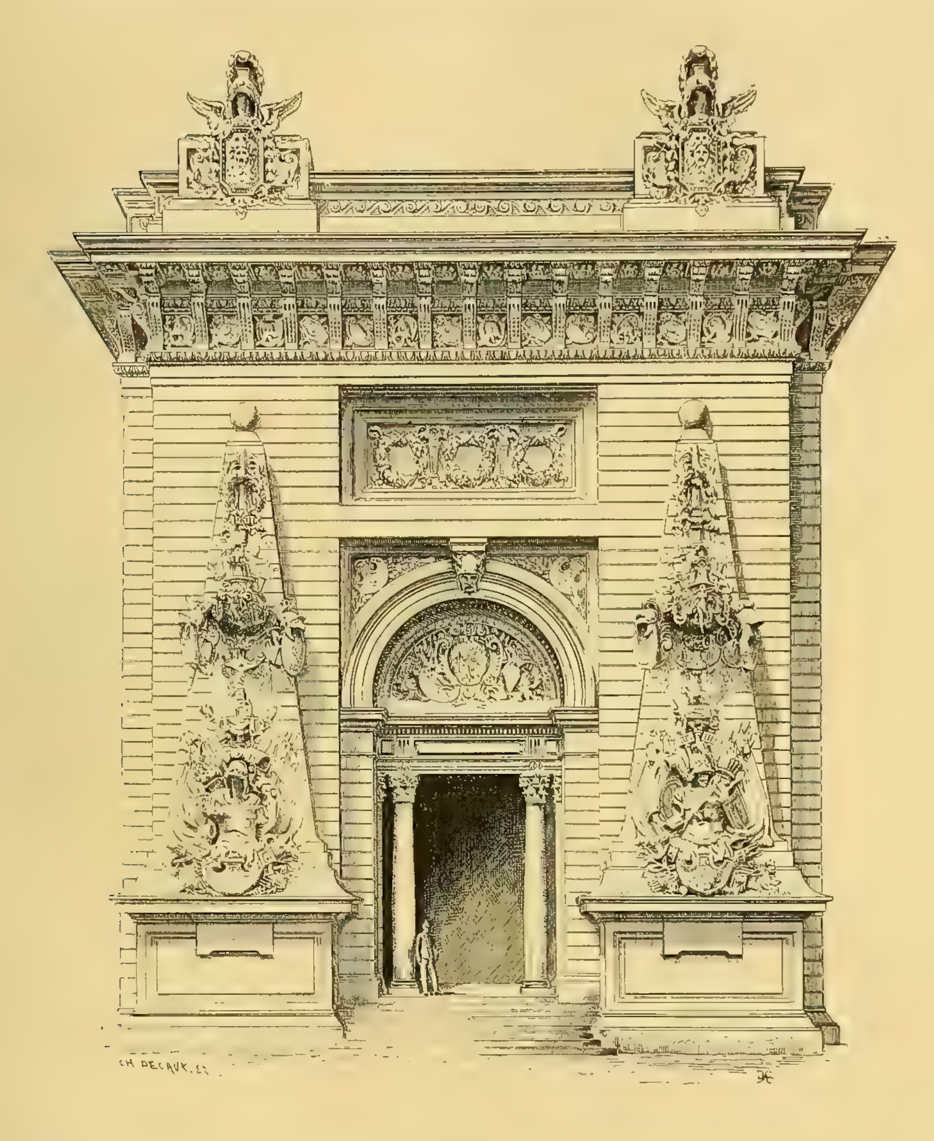
En négligeant les faits accessoires, il est facile de ramener à trois influences principales l'évolution historique de notre architecture depuis cent ans.

Des préoccupations néo-classiques du XVIIIe siècle, de ce retour enthousiaste aux ordres antiques, est né le mouvemement d'art qui caractérise le premier tiers du XIXe siècle. Peyre, Lecomte, Percier, Brongniart, Chalgrin, Vignon sont les successeurs immédiats et nécessaires des deux Gabriel, de Louis, d'Antoine et de tous les grands maîtres de la fin du siècle précédent. Percier est le chef de cette école gréco-romaine, dont Visconti a été le plus élégant virtuose. C'est le beau temps de l'idéalisme.

Les artistes de cette brillante pléiade de l'Empire, que soutenait l'initiative toute-puissante de Napoléon Ier, s'illustrent par des créations d'un mérite supérieur. Les changements de la mode et du goût ont pu les faire momentanément dédaigner; elles n'en demeurent pas moins au nombre des plus beaux ornements du Paris monumental. L'achèvement de la Cour du Louvre et le petit Arc de triomphe du Carrousel de Percier, le Palais législatif de Poyet, la Fontaine de la Victoire de Bralle, la Halle au blé de Bélanger, la Bourse de Brongniart, la Colonne Vendôme de Gondouin, Denon et Lepère, la Cour des Comptes de Bonnard et Lacornée, l'Église de la Madeleine de Vignon — ce temple de la Gloire dédié à la grande armée que l'Empereur décrétait de Tilsitt — et surtout cet admirable Arc de triomphe de l'Étoile commencé par Chalgrin et achevé par Goust, Huyot et Blouet, sont des œuvres qui honorent une époque.

A côté de ce culte des formes classiques qui reste longtemps en vigueur, on voit poindre, à la fin de la Restauration, des tendances nouvelles. Un souffle d'indépendance agite les esprits; la critique historique ouvre à nos architectes des horizons plus larges. De l'idéalisme pur, l'art s'achemine peu à peu vers le rationalisme. L'archéologie intervient et avec elle la Grèce, l'Orient, l'Art chrétien du Bas-Empire, l'Art du moyen âge et celui de la Renaissance. Sous l'influence de Blouet, qui, à son retour de Morée, dévoile à ses disciples émerveillés les conceptions du génie grec, de Labrouste, de Duc, d'Hittorff, de Duban, de Baltard, qui à cet enseignement mêlent l'étude de notre Renaissance française, sous l'influence des moyen-âgistes, entraînés par les ardentes convictions de Lassus, de Viollet-le-Duc, de Vaudoyer, naît une formule éclectique et transitionnelle qui a conduit notre École à une troisième phase dont nous voyons aujourd'hui l'éclosion. Cette phase consacrera, n'en doutons pas, grâce à la réhabilitation de nos vieux styles nationaux, le triomphe d'un art logique, rationnel, complètement approprié à notre tempérament, à nos mœurs, à notre climat.

Nous verrons tout à l'heure à l'Exposition les résultats de cette émancipation. Il n'est pas inutile de remarquer qu'ils ont été préparés



PORTE LATÉRALE DU PALAIS DE LA GUERRE, PAR M. WALWEIN, ARCHITECTE.

(Esplanade des Invalides.)

par les efforts des artistes éminents que nous venons de nommer et surtout par l'étude approfondie des *principes* de l'art gothique. L'importance de cette dernière proposition, qui a l'air d'un paradoxe, est à nos yeux capitale. C'est la connaissance et le maniement d'un art

issu de notre sol, d'un art, témoignage spontané de notre génie, où s'associent dans un équilibre parfait l'audace, la clarté et la saine logique, qui ont amené nos architectes contemporains, insensiblement et comme malgré eux, à se préoccuper de la construction rationnelle. Dans cette évolution, les découvertes de la science moderne, — emploi du fer et des matériaux légers, — ont été un facteur de premier ordre. L'art de l'ingénieur a marché à pas de géants et par action réflexe ses exemples ont entraîné un bouleversement radical dans les méthodes de l'architecte. Aujourd'hui un architecte vraiment digne de ce nom doit être en même temps un ingénieur. C'est à la réunion de cette double qualité que nous devons des édifices comme la nouvelle gare Saint-Lazare, la Galerie des Machines et les Palais des Arts à l'Exposition universelle. Mais l'influence chaque jour grandissante des calculateurs issus de l'École centrale et des Ponts et Chaussées ne doit pas nous faire perdre de vue que nous devons les premières conquêtes de l'art nouveau à des architectes de métier. Il y aurait ingratitude à oublier les tentatives de ces initiateurs, les Alavoine, les Baltard, les Labrouste, les Duc, qui ont si vaillamment appliqué à des conceptions artistiques les théories auxquelles a donné naissance la production industrielle du fer. Les Halles centrales, la grande salle de lecture de la Bibliothèque, la gare du Nord sont les admirables prolégomènes d'une révolution artistique qui sera une des gloires de cette fin de siècle. Et nous devons dire à l'honneur de la France qu'elle s'est placée d'emblée à la tête du mouvement; l'Exposition de 1889 en est la preuve éclatante.

En somme, ce XIXe siècle, si dédaigné, aura été une époque de généreuses recherches. Les grandes modifications sociales qui ont accompagné son début ont eu leur contre-coup dans toutes les branches de l'art. Un même vent de liberté et de raison les traverse et les anime. Pour avoir été plus lentes et plus difficiles, les conquêtes de l'ordre architectural n'en sont ni moins certaines ni moins importantes. L'histoire de l'architecture française au XIXe siècle est aussi accidentée, aussi instructive que celle de la peinture, mais elle est peu connue et nous savons un gré infini à M. Magne d'en avoir placé sous nos yeux les principaux éléments.

Cette Exposition d'architecture de la Centennale éveille la pensée qu'une réunion de ce genre, facile et peu coûteuse à former aujourd'hui, introuvable plus tard, devrait prendre place dans un de nos Musées, au Louvre ou à l'École des Beaux-Arts. On collectionne



PALAIS DE LA RÉPUBLIQUE ARGENTINE, PAR M. ALBERT BALLU, ARCHITECTE.

(D'après un dessin de l'artiste.)

avidement les dessins de peintre et on délaisse ces beaux dessins d'architecte qui ont souvent tant de saveur et d'originalité.

Que de merveilles ignorées sont apparues au jour! Combien d'autres sont demeurées dans les cartons et combien déjà sont détruites sans profit pour personne, faute d'un asile où elles auraient pû être recueillies! Et je ne parle même pas de ces délicieux croquis de Percier, ni de ces aquarelles de Duban, de ces études de Viollet-le-Duc et de Bœswillvald qui ont une valeur d'art intrinsèque que les amateurs savent fort bien discerner; je parle de ces beaux dessins d'architecte, de ces plans, de ces projets, de ces relevés qui nous permettent de suivre la genèse des œuvres et qui sont pour l'histoire d'un pays des documents du plus haut prix.

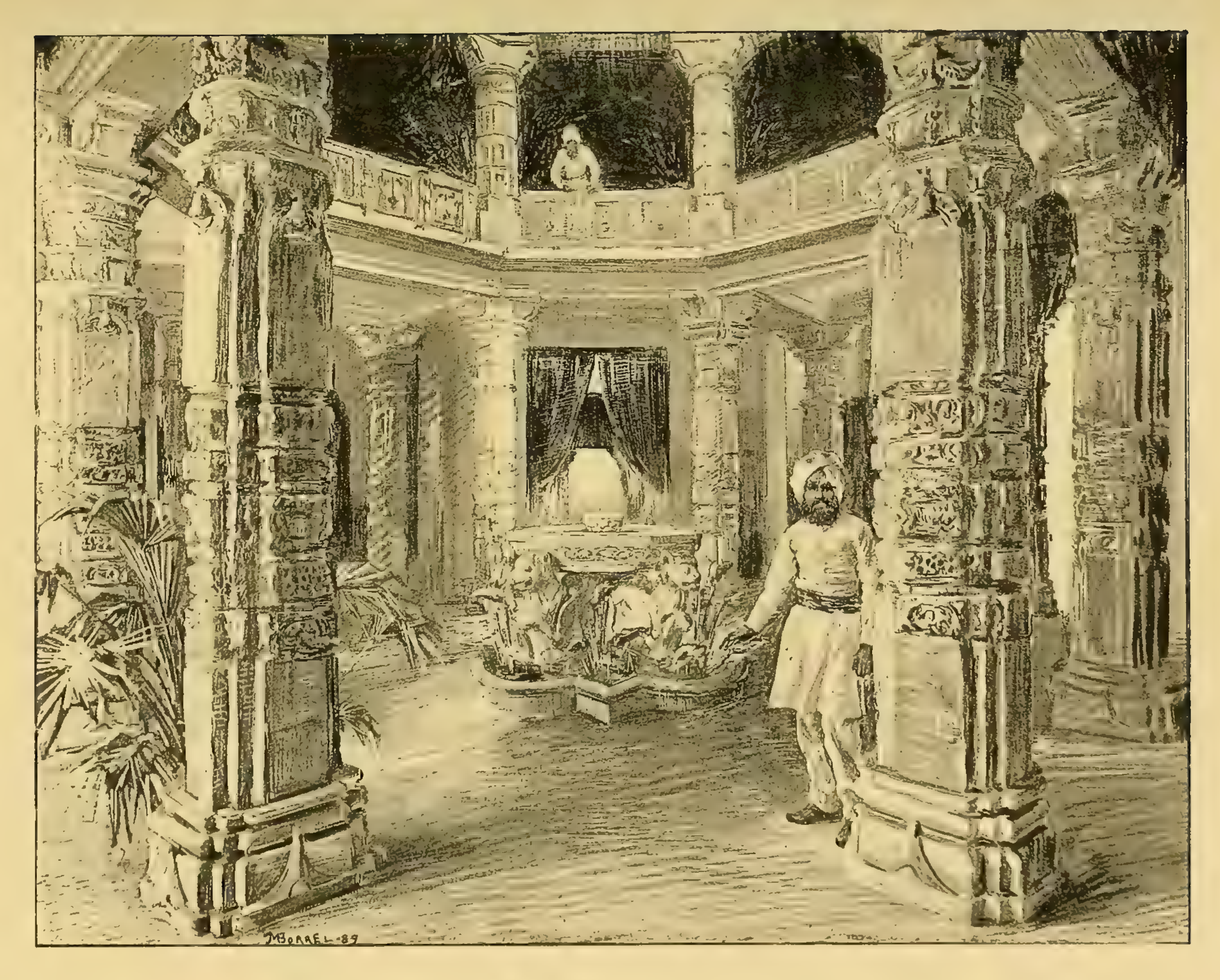
Pour notre Moyen Age et notre Renaissance ce Musée existe, et d'une incomparable ampleur, aux archives des Monuments historiques. Mais ce sont des richesses cachées. Il était utile d'en mettre une partie sous les yeux du public. La Commission n'a eu qu'à puiser, presque au hasard, dans ses cartons, pour faire une exhibition magnifique. C'est un tableau de l'histoire de l'art français depuis dix siècles. Moulages, dessins, photographies se complètent les uns par les autres. Le visiteur, désireux de s'instruire, aura trouvé là, comme en toutes les parties de cette encyclopédique Exposition de 1889, une réunion unique de matériaux d'enseignement; il aura appris que la France est le plus vaste et le plus riche Musée architectural de l'Europe. La vue des moulages des grands portails de Charlieu, de Saint-Gilles, de Vézelay, d'Amiens en disent plus long sur la suprématie de nos écoles que tous les discours du monde.

J'ai dit que l'architecture était partout dans cette merveilleuse Exposition de 1889 et qu'elle y revêtait mille formes imprévues.

Pour ne rien omettre d'essentiel dans ce monde architectural, le mieux encore est de suivre l'ordre du plan, comme il se présente au visiteur qui débouche du Palais du Trocadéro.

A droite, nous rencontrons le Pavillon des Forêts, entièrement construit avec des échantillons non écorcés de toutes les essences qui croissent en France; à gauche, le Pavillon des Travaux publics de M. de Darteein, en brique et en fer, déjà vu en 1878.

Au-delà du pont d'Iéna, entre le chemin de fer Decauville et la Seine, se développe, à droite et à gauche, l'Histoire de l'Habitation humaine. On se souvient du sourire de scepticisme qui a accueilli, au début, cette aimable fantaisie d'un homme d'esprit. La foule qui est bon



INTÉRIEUR DU PALAIS INDIEN AU CHAMP DE MARS, PAR M. CLARK, ARCHITECTE.

enfant et ne regarde volontiers que le côté pittoresque des choses s'y est portée en masse et le succès assurément n'a pas fait défaut à l'œuvre de M. Charles Garnier. Il est de notre devoir de mettre en garde contre leurs propres illusions ceux qui voudraient voir dans cette esquisse hâtive d'un sujet historique de premier ordre une réalisation complète et d'une exactitude formelle. A ceux, au contraire, qui seraient tentés de traiter avec ironie cette Histoire de l'Habitation comme si elle n'était qu'un jouet sans valeur, nous dirons qu'il était difficile de faire mieux dans un temps si restreint et avec des crédits si limités. Le plus grand défaut de ces restitutions, qui sont pour la plupart fort ingénieuses, c'est leur exiguité même. On est dérouté par un manque de proportion avec l'échelle humaine. Nous citerons parmi les plus adroitement réussies : la cité lacustre, la maison assyrienne, la maison hindoue, la maison perse, très curieuse avec ses faïences bleues, ses plates-bandes appareillées et son embryon de coupole sur pendentifs, la maison grecque, très élégante et très gaie, la maison romaine et enfin divers types de maisons arabes. Pour le reste, et surtout pour la maison japonaise et la maison chinoise, nous livrons sans remords M. Garnier à toutes les sévérités des archéologues.

Sur le quai, jusqu'à l'Esplanade des Invalides et formant décor sur le tournant de la Seine, se développent une série de constructions pittoresques parfaitement appropriées à leur objet : Panoramas du Pétrole et de la Compagnie transatlantique, Pavillon des Chambres de commerce maritimes, Galeries de l'Agriculture, Palais de l'Alimentation, Pavillon espagnol, etc. Cette dernière construction est du plus gracieux aspect et fait grand honneur à son auteur, M. Mélida. Nous le louons d'avoir emprunté les éléments de son œuvre à ce style hybride, moitié arabe, moitié espagnol, qui caractérise l'art de la Péninsule pendant le cours du XVIe siècle. La disparition de cette œuvre charmante qui égaie si heureusement les berges de la Seine sera un épisode mélancolique de la débâcle finale. Le Palais rose et blanc de l'Espagne manquera longtemps à nos regards.

L'Esplanade des Invalides, consacrée en majeure partie à l'exposition coloniale, a été le théâtre des plus attrayantes fantaisies. Je me souviens encore de la surprise que j'éprouvais en voyant s'élever de terre, comme une végétation aux mille couleurs, ces minarets, ces coupoles, ces pagodes, ces galeries, ces colonnades, mariant leurs formes élégantes à la fraîche verdure des quinconces. Quelle fête pour les yeux, lorsque le soleil des mois d'été illuminait de ses

rayons cette enfilade de palais et faisait briller au loin, comme leur complément naturel, la coupole d'or des Invalides!

Tout un côté de l'Esplanade est consacré aux colonies françaises de l'Afrique et de l'Asie : Algérie, Tunisie, Annam, Tonkin, Sénégal, Congo, etc. L'autre côté appartient aux Postes et Télégraphes, à l'Aréostation militaire, au vaste Palais de la Guerre, qui, à lui seul, est tout un monde, aux pavillons des Eaux minérales, de l'Hygiène, de l'Économie sociale et de l'Assistance publique.

Nous n'avons pas à rappeler le succès qu'a obtenu dès le premier jour le Palais de l'Algérie. M. Albert Ballu, par un heureux mélange d'invention personnelle et d'imitation inspirée des meilleurs modèles, a su nous donner une image très complète du style arabe de la côte barbaresque. Rien ne manque au tableau, ni les frises de céramique couleur d'émeraude, ni les poutres peintes au minium, ni le haut minaret, ni les palmiers, ni même l'étendard vert du prophète. Voici la Koubba, la porte et le minaret de Sidi-Abd-er-Rhaman, cette délicieuse mosquée devant laquelle tous les peintres vont faire leurs dévotions; voici le mirhab de la grande mosquée de la Pêcherie; voici les faïences de Bou-Médine et le gracieux vestibule de l'Archevêché.

Les constructions pittoresques de la section tunisienne sont l'œuvre de M. Henri Saladin, l'explorateur bien connu de notre nouvelle colonie. Elles font revivre à nos yeux quelques-uns des plus beaux motifs architecturaux de Tunis et de Kairouan. Ici c'est la Zouïra de Sidi-ben-Arrouz, qui élève à 36 mètres dans les airs son balcon élégant; là ce sont les arcades, mi-parti blanc et noir, de l'antique mosquée de Sidi-Okba à Kairouan; plus loin ce sont les échoppes grouillantes et colorées du Souk-el-Bey, et les jolies salles du Bardo. Voici encore un type original de construction en briques sèches : un Djérid tunisien de la région des oasis.

Plus loin, vers les Invalides, émergent de la multitude des pavillons asiatiques le grand Palais des Colonies construit par M. Sauvestre, et la pagode d'Angkor, restituée d'après un des monuments bouddhiques du Cambodge, par M. Fabre, architecte à Pnom-Pehn. Le vaste Palais des Colonies nous offre un exemple des plus curieux des ressources qu'on peut tirer de la construction économique à pans de bois. C'est une œuvre d'une technique intéressante et d'un style personnel que rehausse encore, comme grand parti de coloration, l'emploi de deux tons puissants : le vert et le rouge. On remarquera la forme domicale des toitures, à larges imbrications, et le passage des deux couleurs, des bords au sommet, qui produit un effet très

original. La haute pyramide de quarante mètres de la pagode d'Angkor, à degrés et renflements symétriques rouge et or, complète l'animation de ce tableau dont la mise en scène est ravissante.

L'autre côté de l'Esplanade appartient aux ordres classiques. Le grand pavillon de l'Hygiène est bâti dans un style néo-romain à arabesques pompeïennes qui ne manque pas de piquant. Il est l'œuvre de M. Girault. Le Palais de la Guerre annonce sa destination; c'est bien là l'architecture pompeuse, empanachée, qui convenait à un édifice destiné à abriter les fastes de notre histoire militaire. L'architecte, M. Walwein, a demandé à l'époque Louis XIV des conseils et des exemples qui me paraissent avoir été pleins d'à-propos. Trois portes monumentales coupent le rythme solennel de cette vaste façade et lui donnent je ne sais quoi de fier et de belliqueux. La décoration, composée de trophées et d'attributs, rappelle à l'esprit le souvenir des admirables motifs de la Porte Saint-Denis; elle est en harmonie avec la grandeur des formes et l'accentuation des reliefs; l'exécution est large, puissante, la composition absolument remarquable. Il est fâcheux que le manque de profondeur de l'édifice n'ait pas permis d'accorder les dégagements intérieurs et notamment l'escalier avec les promesses du frontispice.

En quelques minutes le petit chemin de fer Decauville nous ramène au pied de la Tour Eiffel.

Le colosse métallique, auprès duquel les plus hauts monuments du globe ne sont que des pygmées, se dresse sur quatre pieds gigantesques à l'entrée du Champ de Mars. Il serait oiseux de le décrire; son dispositif est aujourd'hui connu de l'univers entier. Tout le monde a compris et admiré, du premier coup, la légèreté, la hardiesse, la perfection de sa structure; tout le monde a deviné qu'il y avait là des problèmes de construction et de statique résolus avec une incomparable maîtrise. Comme œuvre de science et d'industrie, personne ne contestera que la Tour Eiffel ne soit un monument prodigieux, qui illustre le nom de celui qui a eu le courage de l'entreprendre et le talent de le mener à bien. La tour de fer est-elle au même degré, ou à un degré quelconque une œuvre d'art? Les esprits chagrins et ceux que la nouveauté effraie, les raffinés, les ergoteurs, les subtils, ont répondu *non* bien avant que la tour ne soit achevée. Pour ma part, et d'accord avec beaucoup d'artistes, je n'hésite pas à dire *oui*, s'il est admis qu'il puisse naître une impression d'art, ou du moins une jouissance optique confinant à l'art, de la vue de grandes lignes engendrées par le calcul des forces et des résistances, et,

FONTAINE MONUMENTALE DE M. COUTAN ET PALAIS DES BEAUX-ARTS DE M. FORMIGÉ.

par suite, irréprochablement appropriées à leurs fonctions. Il y a, pour moi, dans certains résultats de la science et dans certaines créations de l'ordre mathématique, comme dans un pont suspendu ou un vaisseau de haut bord, une perfection, une harmonie, qui touchent à la beauté et éveillent dans l'âme des sensations analogues à celles que nous éprouvons devant un bel arbre, une grande montagne. Notez que les formes, les lignes, les proportions de la Tour Eiffel ne sont pas sorties du caprice du constructeur. La tour, on le sait, n'est pas liaisonnée avec les fondations ; elle pose, elle s'arc-boute sur ses pieds, comme un homme qui écarte les jambes pour résister à la pression du vent; c'est son poids, c'est l'équilibre des forces, qui la maintiennent en état de stabilité inerte. C'est donc le calcul des poussées et des résistances qui a engendré *exactement*, à l'épure, les profils du monument ; c'est le calcul qui a donné la courbe et l'écartement des bases, les hauteurs relatives des plates-formes, le diamètre de la flèche. Mais, si on a reproché, non sans raison, à l'œuvre de M. Eiffel, certaines maigreurs, certaines sécheresses inhérentes au système *en réseau*, que nécessite un genre de construction métallique dont la qualité dominante doit être la légèreté, personne du moins n'est resté insensible à la grandeur des lignes, à la hardiesse des courbes, à cette majesté des grands arcs de la base qui embrassent une portée de près de 100 mètres. Ils sont merveilleux ces arcs, principalement le soir, lorsqu'ils sont marqués par des cordons de feu et que le repoussoir des grandes ombres les grandit encore. Ces arcs, en demi-cercle légèrement outrepassé, sont les plus vastes qui aient jamais été exécutés, et on sait que de toutes les formes d'arc le plein cintre est celui qui répond le plus complètement aux lois de l'eurythmie.

En résumé, grâce au calcul mathématique, les proportions de la Tour Eiffel nous donnent, sans que nous nous en doutions, cette sensation de sécurité, de plénitude, qui est une des causes secrètes de la jouissance esthétique en matière architecturale. Ceci explique que la tour soit surtout belle de très loin ou de très près, aux distances mêmes où les lignes de silhouette ont le plus d'effet, de loin pour l'ensemble, de près pour les arcs de la base.

Dans une œuvre de cette sorte, la part du constructeur et du calculateur est prépondérante; l'architecte n'intervient que pour régler les détails de la décoration, pour dissimuler les points de suture et amortir les courbes, les intersections, sous quelques bâtis accessoires. L'impartialité m'oblige à reconnaître que le rôle de l'ar-

chitecte, dans ce que j'appellerai la toilette finale de la Tour Eiffel, n'a pas été absolument heureux. Avec quelques ornements bien proportionnés, avec de grandes volutes venant relier les balcons aux pentes et diminuant la sécheresse des profils, l'œuvre eût été irréprochable. Je regrette aussi le choix du ton. A mon avis, l'aspect de la tour était beaucoup plus saisissant lorsqu'elle était encore revêtue de ce beau rouge minium qui s'irradiait dans l'atmosphère et s'harmonisait si parfaitement avec les palais bleus de M. Formigé.

Pour embrasser l'ensemble des constructions diverses qui peuplent les jardins du Champ de Mars le mieux est de monter sur la première plate-forme de la Tour Eiffel. De là le coup d'œil est véritablement enchanteur. Jamais on ne vit spectacle plus vivant, plus pittoresque. Un volume ne suffirait pas à décrire ces palais, ces pavillons, ces kiosques. Il semble que chacune de ces constructions ait voulu lutter avec ses voisines, de luxe, de fantaisie, d'élégance. On n'y surprend rien de cette hâte qui dépare trop souvent les bâtisses foraines. Tout est étudié, pondéré, achevé avec la sollicitude qu'on apporte aux choses permanentes. C'est merveille de voir, après cinq mois de soleil, de vent et de pluie, le bel aspect de ces œuvres charmantes, qui bientôt, hélas! ne seront plus qu'un souvenir. Tournons nos regards vers l'avenue de La Bourdonnais. Ici c'est le joli pavillon de la Presse construit par M. Vaudoyer, plus loin celui des Aquarellistes, œuvre de M. Escalier, et la bonbonnière des Pastellistes de M. Jacques Hermant, une bonbonnière Louis XV où les rocailles s'enlèvent en vert d'eau sur fond blanc, puis le ravissant palais de la Principauté de Monaco, avec ses faïences, ses toits et ses terrasses à l'italienne, de M. Janty, le kiosque de la Ménagère de M. Landry, qui fait briller dans la verdure ses bois rouges comme une pagode japonaise, le palais du Gaz, style Renaissance, de M. Picq, la charmante taillerie de diamants de la maison Boas, style hollandais, de M. Van Soalem, les chalets suédois, norvégiens et finlandais, l'Isba russe, les Tabacs Turcs, l'original pavillon des Téléphones, le pavillon Toché, la Tuilerie de Bourgogne, les manufactures de l'État, le restaurant Kuhn, etc.

De l'autre côté de la tour se sont groupés les principaux palais des Républiques de l'Amérique du Sud. Chaque République, même la plus modeste, a son palais. Toutes ont fait assaut de prodigalités; la plupart se sont adressées à des architectes français en renom. C'est ainsi que le palais du Brésil, inspiré du théâtre de M. Garnier à Monte-Carlo, est de M. Dauvergne, celui de la Bolivie de M. Fouquiau,

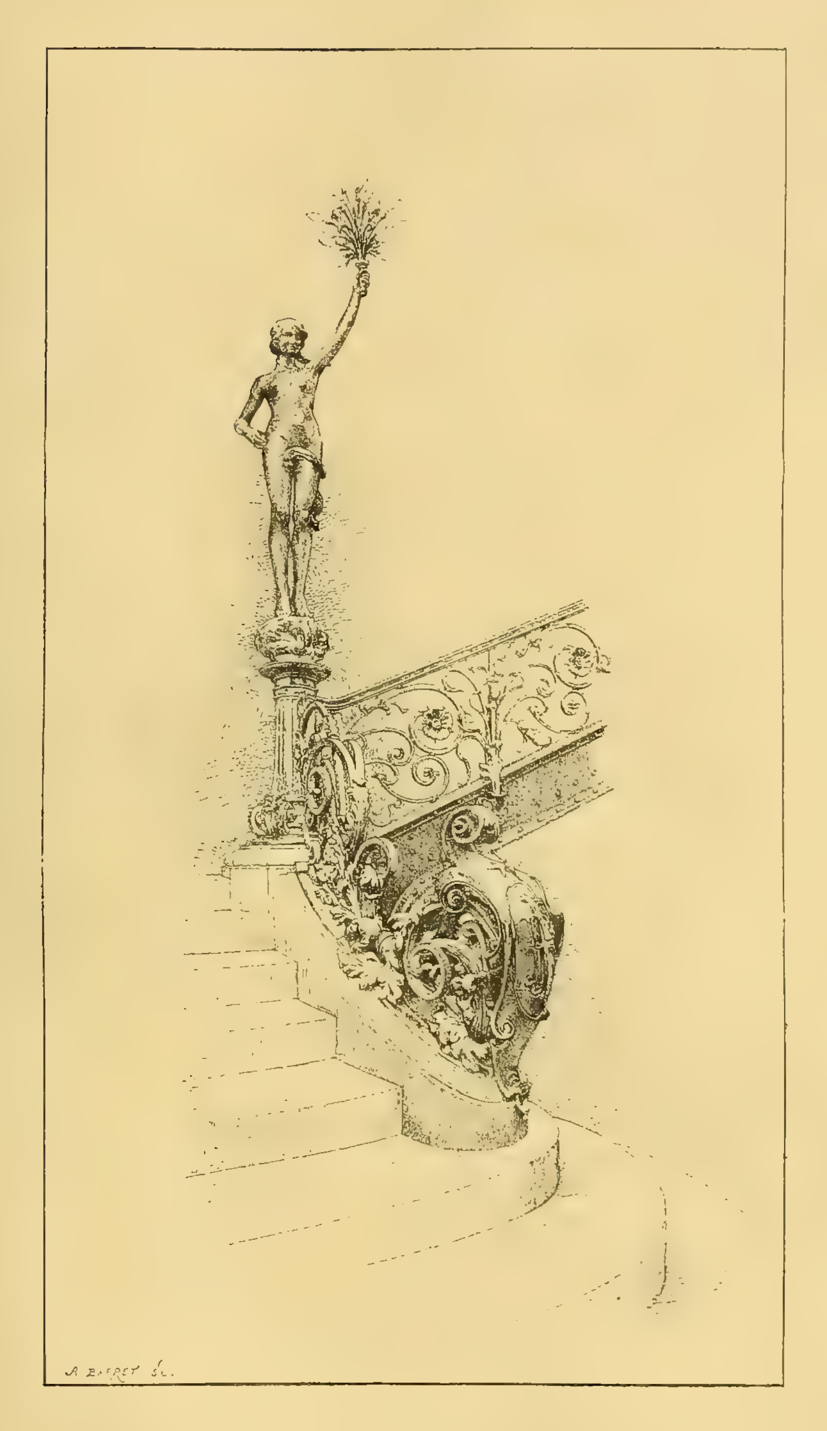
celui du Chili de M. Picq, du Nicaragua de M. Sauvestre, du Venezuéla de M. Paulin, de la République Argentine de M. Albert Ballu. Pays sans préjugés et sans traditions, ils ont donné carte blanche à leurs mandataires, qui en ont profité à cœur joie. La plus grande indépendance de style règne dans toutes ces constructions, qui chevauchent dans les jardins avec un désordre plein de grâce et un délicieux caprice. Ce ne sont que coupoles multicolores, toitures et tourelles élancées qui émergent de la verdure comme dans un décor de féerie. Le fer y domine avec les couleurs gaies ; le bleu, le vert, le jaune, le rouge s'y marient à l'or dans les combinaisons les plus osées.

Nous reproduisons ici, d'après un dessin de l'artiste lui-même, le palais de la République Argentine, qui est le plus important de tous ceux que nous venons de citer. Ce pavillon superbe n'a pas coûté moins de douze cent mille francs et nos meilleurs artistes ont concouru à sa décoration intérieure : Roll, Gervex, Besnard, Cormon, Merson, Duez, etc. Les faïences sont de Parvillée, les terres cuites et les grès de Lœbnitz et de Muller, les mosaïques de Facchina. M. Ballu s'est lancé hardiment dans toutes les innovations que suggère l'emploi du fer et des matériaux de cuisson. Il a même eu l'ingénieuse idée d'enchâsser dans sa décoration des cordons de pointes de diamant et de cabochons, en verres de couleur, qui sont éclairés le soir à la lumière électrique.

Je me reprocherais d'oublier, dans cette revue à vol d'oiseau, le beau pavillon du restaurant Tourtel, œuvre du meilleur goût et bien française de M. Duray.

En continuant notre route le long de l'avenue de Suffren, nous rencontrons le grand Pavillon Indien. Cet original édifice est l'œuvre de M. Clark. Il est presque entièrement construit avec des moulages rapportés des Indes. Le patio intérieur, de forme octogonale et à double étage, est copié sur une vieille mosquée musulmane de Delhi ; une vasque de marbre soutenue par des lions en occupe le centre ; des serviteurs vêtus de blanc, Indiens authentiques de la vallée de Cachemire, y répandent une animation silencieuse; la lumière glisse d'en haut et éclaire discrètement un lieu où tout invite au repos et à la rêverie.

Plus loin, voici le chalet roumain, la petite pagode de Siam, en bois doré, précieux et délicieux bibelot d'étagère; les pavillons du Maroc et le magnifiques façades, en porcelaine et en bois sculpté, de la section japonaise. Plus loin encore, s'ouvre la fameuse rue du Caire.



DÉPART DE L'ESCALIER DU PETIT DÔME, PALAIS DES MACHINES, PAR M. DUTERT, ARCHITECTE

(D'après un dessin de l'artiste.)

Nous avons à peine besoin de remarquer qu'il s'agit, non d'un rigoureux fac-similé, mais d'une simple restitution, faite avec des éléments anciens, d'une de ces rues pittoresques du vieux Caire dont la pioche des vandales aura bientôt effacé les derniers vestiges. Portes, balcons de bois, moucharabiés, revêtements de faïence, ont été rapportés d'Égypte et proviennent d'anciennes démolitions. Deux mosquées, une école qui sert de commissariat, un minaret, imitation de celui de Kaït-Bey, trois portes monumentales, rompent çà et là les perspectives. Le tableau est composé de main de maître et son metteur en scène, M. le baron Delort de Gléon, en a été récompensé par un éclatant succès.

De toutes les œuvres architecturales qu'a fait surgir l'Exposition de 1889, ce sont les deux Palais des Beaux-Arts et des Arts libéraux, bâtis par M. Formigé, qui ont mes préférences secrètes, préférences d'artiste et de délicat, si l'on veut, mais que comprendront parfaitement les lecteurs auxquels je m'adresse. J'ai un faible pour ces « palais bleus », je les trouve exquis de formes, adorables de couleurs et comme parés de je ne sais quelle grâce élégante et juvénile qui reflète à merveille les qualités de notre race; je les aime pour la gaîté qu'ils jettent dans ce merveilleux spectacle, pour la haute note d'art qu'ils mêlent à cette triomphante explosion de notre génie industriel; je les aime surtout parce qu'ils ouvrent des horizons inexplorés à l'art de bâtir, parce qu'ils sont une date et le début d'une ère nouvelle dans l'emploi du fer, appliqué à la construction de luxe. Grâce à M. Formigé, le fer sort de son rôle purement utilitaire et devient un facteur de premier ordre dans la décoration architecturale. C'est le sentiment que notre collaborateur, M. Edmond Bonnaffé, exprimait récemment ici même avec sa verve et son talent habituels.

Je m'explique. Je ne veux pas dire que le jeune et brillant architecte ait créé de toutes pièces des méthodes inédites; il suffit de rappeler à ceux qui seraient tentés de l'oublier le beau pavillon de la Ville de Paris édifié par M. Bouvard à l'Exposition de 1878. Mais il a eu l'immense mérite de généraliser, de vivifier ces méthodes, de montrer le parti qu'un artiste d'initiative et de goût pouvait en tirer, de vaincre en un mot les préjugés d'école par une victoire éclatante; il a eu aussi la bonne fortune d'arriver à ce moment psychologique où les progrès de la construction métallique permettaient de tout entreprendre et de tout oser.

Les deux palais sont entièrement bâtis en matériaux économiques et légers : fer, brique, terre cuite, grès et faïence; leurs dispositions,

analogues et symétriques, ne diffèrent que par les détails. Le plan est des plus simples : c'est un vaste hall vitré, en forme de T, coupé en son milieu par un grand dôme et entouré de promenoirs ouverts, qui portent une galerie intérieure. Tout y est logique et net. De larges baies, des points d'appui réduits, partout de l'air, de la lumière, de l'espace : telles ont été les préoccupations dominantes de l'architecte.

On sait qu'aujourd'hui les fers laminés et assemblés entre eux au moyen de rivets, et même dans certains cas l'acier, ont remplacé la fonte dans la construction métallique. L'emploi de la tôle constitue un progrès décisif par l'augmentation presque indéfinie qu'elle apporte à la résistance, à la légéreté et à l'élasticité des charpentes. M. Formigé, en homme avisé, a eu garde de ne pas profiter des dernières conquêtes de la science, et son œuvre est d'une technique remarquable. Mais sa gloire sera d'avoir ajouté à cette précision scientifique une rare souplesse de goût et un sentiment d'art de haute envergure, d'avoir conservé à chaque série de matériaux la fonction qui lui convient et d'avoir laissé une grande place aux matériaux décoratifs ; d'être resté en un mot partout et toujours un véritable artiste. Son expérience des combinaisons de l'art gothique, comme architecte des monuments historiques, ne lui a pas été inutile. Il a appris au contact de nos vieux maitres à jouer avec aisance des voûtes et des points d'appui, à subordonner la décoration aux exigences des formes. Il leur doit cet instinct des lignes harmonieuses et de l'échelle ornementale qui constitue un de ses plus beaux dons.

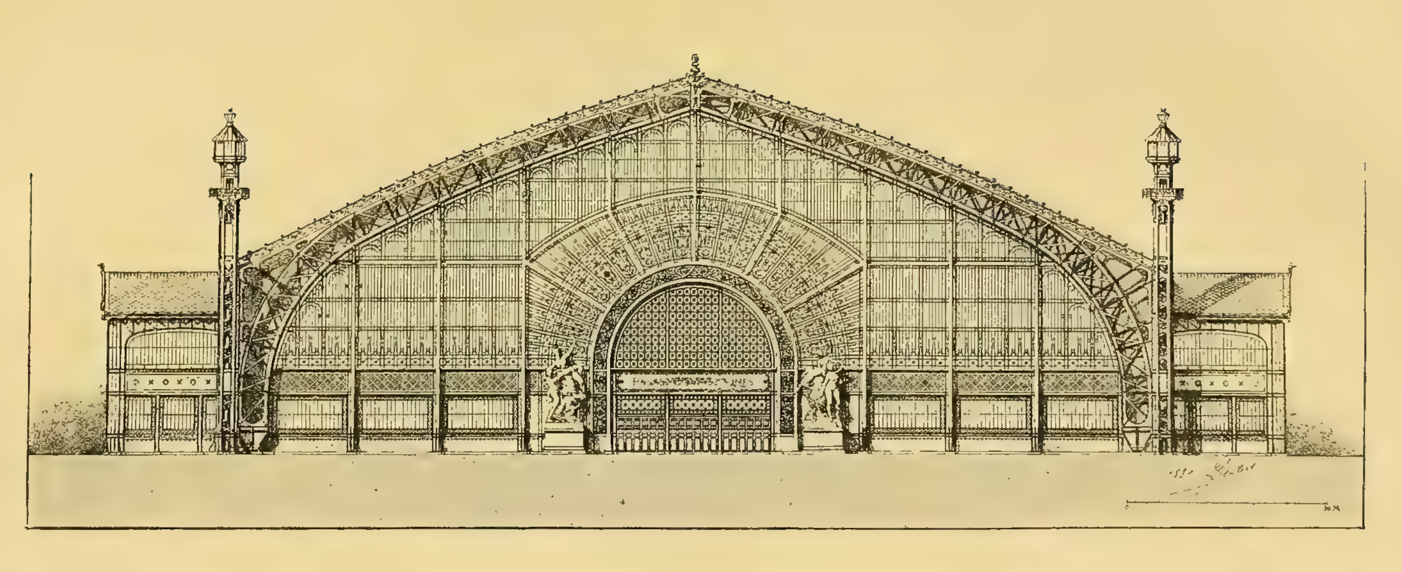
D'ailleurs, tout est réfléchi, ingénieux et rationnel dans les applications de M. Formigé ; rien n'est livré au hasard, ni dans l'emploi des matériaux, ni dans le tracé des masses, ni dans l'étude des détails. Notre collaborateur, M. Édouard Garnier, parlera prochainement des terres cuites monumentales de M. Müller. Elles jouent un rôle capital dans les deux Palais des Arts, soit qu'elles s'accusent en hauts reliefs, en médaillons, en frises ou en moulures décorées, soit qu'elles viennent comme briques de remplissage meubler les à-jours de l'ossature métallique. Des plaques de faïence enveloppent l'extérieur des dômes de leur parure éclatante.

Du reste, la polychromie de ces Palais est une trouvaille; les bleus du fer jouent délicieusement avec le rose fin des terres cuites et les fonds d'or des frises ; l'ensemble est d'un coloriste. M. Formigé a longtemps pensé à son bleu, un bleu persan d'une rare délicatesse, qui est, de plus, très résistant, très durable. C'est la nuance qui convient le mieux au fer. Il faudra dire désormais le « bleu Formigé ».

A l'intérieur il produit un effet magique. Rien, en vérité, n'est d'aspect plus noble et plus opulent que le grand dôme des Beaux-Arts, avec ses voûtes azurées, qui retombent avec grâce sur quatre piliers à têtes de bœufs, avec ses escaliers majestueux, son velum jaune-paille, la sobre mais puissante décoration de ses surfaces murales. Au soleil couchant, lorsque les rayons d'or exaltent les tons et font vibrer jusque dans leurs profondeurs les chefs-d'œuvre de la Centennale qui en occupent le pourtour, l'effet est prestigieux, inoubliable. N'eût-il conçu que ses dômes, M. Formigé aurait encore pris rang parmi les premiers artistes de notre époque. Je pourrais, il est vrai, formuler quelques critiques de détails ; je trouverais, à l'extérieur, dans l'examen des parties hautes et notamment dans le dispositif des toitures, la trace de quelque hâte; mais ces critiques sont quantité négligeable.

Les deux Palais auront coûté, en chiffres ronds, 7,800,000 francs, ce qui donne 166 francs pour le prix du mètre superficiel. Si l'on considère que le sommet des coupoles atteint 60 mètres, que les galeries ont un premier étage qui double leur surface utilisable et que les façades ont un grand développement, si l'on considère d'autre part qu'une maison à cinq étages coûte entre 900 et 1,500 francs le mètre carré, on reconnaîtra que ce prix est des plus modestes et on recommandera l'étude de ce système de construction à MM. les architectes du gouvernement. L'État, c'est-à-dire le contribuable, y trouvera son compte et on évitera ainsi les formidables impairs qui ont été commis dans ces derniers temps.

M. Bouvard est l'architecte des deux Pavillons de la Ville de Paris, du Dôme central, de la Galerie de trente mètres et des Galeries industrielles. C'est un habile homme, un constructeur de premier mérite, mais un artiste inégal. J'ai déjà dit ce que je pensais du Dôme central; sa décoration est beaucoup trop lourde, trop surchargée; les lignes générales sont imposantes et de belle proportion, ce dont on se rend bien compte le soir lorsqu'il n'est plus dessiné que par des cordons de lumière; l'intérieur est magnifique, dans son excessive richesse; le fer y est manié avec une liberté, je dirai même avec une virtuosité sans pareille; la frise de MM. Lavastre et Carpezat qui court comme une tapisserie au-dessus des tribunes, et représente le Défilé des nations, a grande allure; quant à la Galerie de 30 mètres, elle est de proportions superbes, et les portes monumentales, qui la relient aux sections industrielles, sont d'un effet très neuf, très pittoresque. Mais dans tout cela, je le répète, il y a



FAÇADE DU PALAIS DES MACHINES, SUR L'AVENUE DE LA BOURDONNAIS, PAR M. DUTERT, ARCHITECTE.

(D'après un dessin de l'artiste.)

quelque chose d'inégal, d'intempérant qui me choque, même dans une construction temporaire. Certaines parties sont d'un dessin lâché et d'une invention sommaire qui contraste avec la richesse des autres. N'étaient le gai coloris et les festoyantes parures, portes en bois peint, tentures, écussons, etc., que M. Paul Sédille, chargé des installations intérieures, y a semés à profusion, elles paraîtraient bien maigres, bien monotones.

La Galerie de 30 mètres conduit à cette œuvre stupéfiante qu'on nomme le Palais des Machines. Le vestibule d'entrée, ou Petit Dôme, est comme ce Palais l'œuvre de M. Dutert et sert de transition entre la décoration somptueuse de l'une et la nudité sévère de l'autre. L'escalier à double révolution qui mène au premier étage est décoré d'une rampe en bronze et fer forgé très remarquable. Deux figures modelées par MM. Cordonnier et Barthélemy ornent les départs de cet escalier.

La surface du Palais des Machines est de 80,000 mètres carrés. C'est le hall le plus colossal qui soit au monde. Ses dimensions sont fabuleuses : 420 mètres de longueur, 115 de largeur et 48 de hauteur. Une armée de 30,000 hommes y coucherait à l'aise; le sommet des grandes fermes dépasse de deux mètres et demi la plate-forme de l'Arc de Triomphe de l'Étoile.

Vanter l'audace d'une telle entreprise et la perfection mathématique d'une telle œuvre est devenu chose banale. Le Palais des Machines a rendu célèbre le nom de celui qui en a conçu le plan, de celui qui a imposé à ses collaborateurs du Génie civil, MM. Contamin, Pierron et Charton, l'idée de ces formes géantes sans tirants, indépendantes, articulées sur leurs charnières, pouvant jouer librement sous l'action de la température et répondant à merveille à toutes les conditions d'équilibre et de résistance. Elle honore les grandes compagnies, Fives-Lille et Cail, qui en ont conduit à bien l'exécution. Au même titre que la Tour Eiffel, elle est la preuve saisissante des progrès accomplis; elle a amené l'étude et la réalisation d'un certain nombre de dispositions nouvelles dans la construction des arcs métalliques à grande portée; elle démontre enfin que le fer possède au plus haut degré les qualités maniables qui rendront son emploi universel.

Mais, comme M. Formigé, M. Dutert est avant tout un architecte, un artiste. Il l'a surabondamment prouvé dans la conception des mille détails décoratifs de son œuvre et surtout dans le dessin de ses magnifiques façades.

LOUIS GONSE.

EXPOSITION RÉTROSPECTIVE

DE

L'ART FRANÇAIS AU TROCADÉRO

(TROISIÈME ARTICLE[1].)

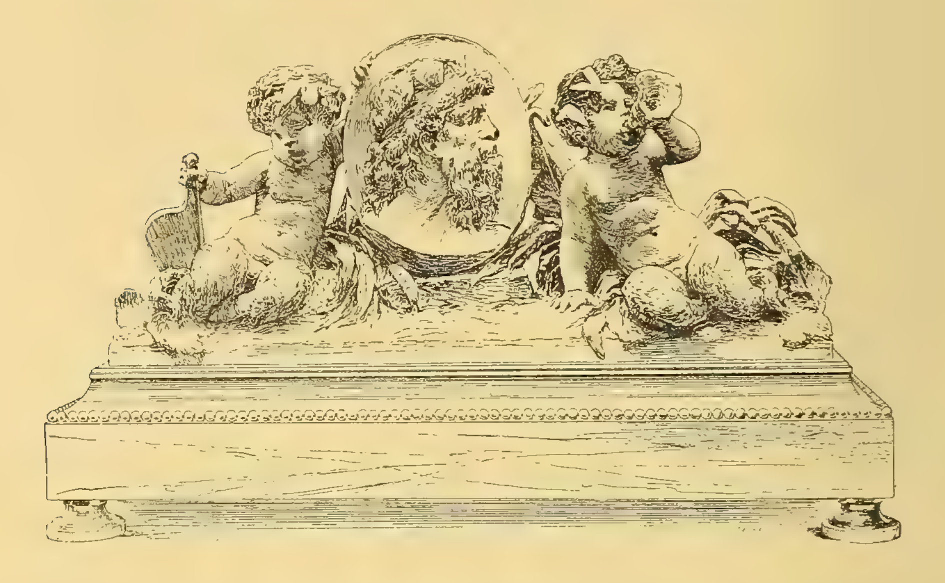
LE XVIIe ET LE XVIIIe SIÈCLES.



L'INCERTITUDE qui a présidé jusqu'aux derniers moments à l'organisation de l'histoire rétrospective de l'art, dans les galeries de l'Exposition universelle de 1889, n'a pas permis de donner à cette partie l'importance qu'avaient eue l'Histoire du travail de 1889 et les collections du Trocadéro en 1878. La commission supérieure avait déclaré tout d'abord qu'elle ne voulait pas suivre le même programme et replacer sous les yeux du public les développements successifs de l'art français. Elle exceptait cependant de cette proscription, la période préhistorique dont les partisans ne se seraient pas résignés facilement à l'oubli; bientôt elle fut entraînée plus loin en adoptant une classe spéciale qui rassemblerait les éléments de l'Histoire de l'outillage humain. On y ajouta une suite de restitutions d'habitations antiques, mais sans les relier à un programme d'ensemble et en les présentant comme des constructions pittoresques destinées à renfermer des bazars ou des cafés. La commission des monuments historiques, présidée par M. A. Proust, résolut alors de protester contre ce dédain de notre plus indiscutable source de prospérité nationale, en ouvrant

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, t. II, p. 145 et 310.

dans la seconde galerie du palais du Trocadéro qui venait de lui être concédée, une exposition ayant un double caractère d'art et d'histoire. Tout d'abord, cette exposition devait se borner à révéler au public les trésors d'orfèvrerie que possèdent nos églises et à les comparer aux richesses qui avaient été rassemblées à Bruxelles en 1888. Au dernier moment on reconnut que cette réunion serait trop limitée si elle s'arrêtait au XVIe siècle et il fut résolu qu'elle s'étendrait jusqu'à la fin du règne de Louis XVI. Toutefois, cette décision fut prise



MODÈLE DE CHENET, TERRE-CUITE DE CLODION,

(Collection de M. Josse.)

trop peu de temps avant l'ouverture, pour que les détails de la seconde partie de l'entreprise fussent étudiés avec le même soin que ceuxde la section de l'orfèvrerie religieuse. La commission n'ayant plus à sa disposition, pour les époques modernes, les trésors de nos églises et les Musées de province, dut s'adresser aux collectionneurs de Paris pour meubler les vitrines. En dépit de la fatigue des expositions que l'on prodigue à tout propos sous le premier prétexte venu de bienfaisance, un grand nombre d'amateurs se sont rendus à cet appel, mais ce sont surtout ceux dont la complaisance proverbiale n'a jamais refusé son concours à aucune œuvre. Il en résulte que malgré leur intérêt, les pièces des XVIIe et XVIIIe siècle que l'on voit au Trocadéro, n'ont pas l'attrait de l'inédit qui donne tant de valeur aux œuvres d'orfèvrerie qu'elles avoisinent et que beaucoup d'entre

elles ont déjà figuré dans d'autres expositions parisiennes. Il ne faut donc pas s'attendre à retrouver toutes les merveilles que nous avait montrées l'Histoire du mobilier, organisée en 1882 au palais des Champs-Élysées par l'Union centrale des Arts décoratifs et avec le concours de l'État, ni même celles de l'Exposition de l'Œuvre de l'Hospitalité de nuit, à laquelle l'École des Beaux-Arts avait donné abri l'année dernière.

Quoi qu'il en soit, entrons dans les galeries du Trocadéro, nous



MODÈLE DE CHENET, TERRE-CUITE DE CLODION.

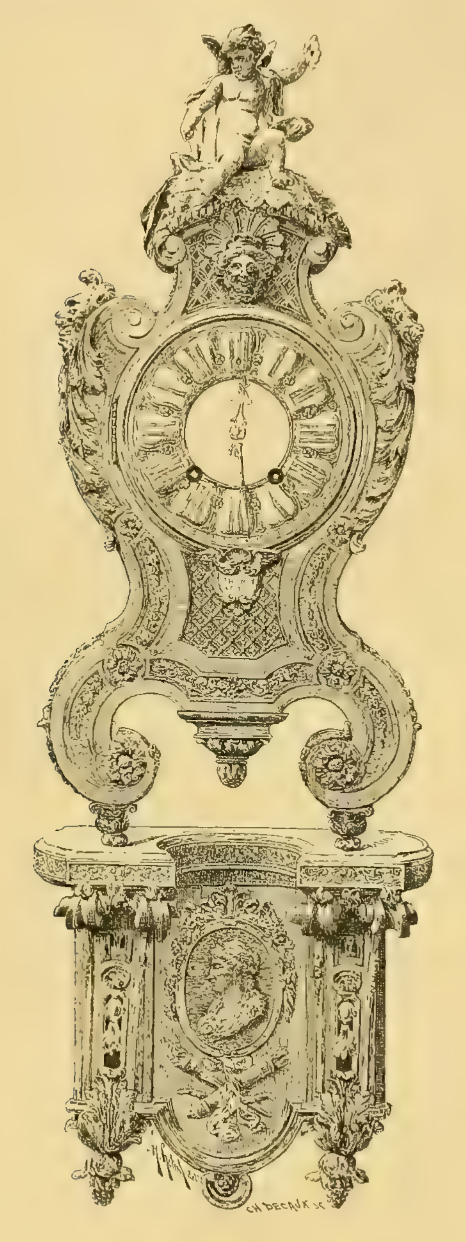
(Collection de M. Josse.)

y trouverons encore une ample moisson de jouissances. Voici d'abord la série des sculptures du XVIIe et du XVIIIe siècle. Nous y trouvons plusieurs bustes pleins de vie et de naturel comme l'étaient les œuvres des artistes contemporains du règne de Louis XV. M. de Greffulhe y a envoyé le buste en marbre de la marquise de Pompadour fait par Lemoyne en 1756, qu'il a conquis à la vente du comte de la Béraudière; le prince d'Arenberg y a joint un buste de femme modelé en terre cuite par Lecomte en 1759, et M. J. Ephrussi un second portrait de femme sorti de l'ébauchoir de Roland en 1788. Deux bustes d'homme et de femme exposés par M. Rodolphe Kann sont d'un art plus fantaisiste et plus conventionnel. La tête d'homme est coiffée d'un casque empanaché qui rappelle les héros tragiques revêtus des costumes à l'antique tels qu'on les comprenait alors et

que les montrent les gravures d'Eisen et de Cochin. La première place parmi les bustes revient à un petit portrait de femme, vêtue d'un costume de l'époque du Directoire. Cette gracieuse terre cuite, appartenant à M. Bischoffsheim, éveille l'idée d'une inspiration de Prudhon traduite par Clodion. Ce dernier maître est l'auteur d'un groupe composé d'un faune, d'une nymphe et d'un amour qui est exposé par M. Beurdeley. Deux autres groupes prêtés par M. Josse montrent toute la souplesse du talent de Clodion qui convenait aussi bien aux grandes entreprises de la sculpture qu'à l'art ornemental. Ils forment une sorte de terrasse rectangulaire sur laquelle viennent s'appuyer deux médaillons à têtes de fleuve et de naïade, soutenus par des figures d'enfants. Ces délicates œuvres nous semblent avoir été créées pour servir de modèles à des chenets, comme l'on en rencontrait dans les hôtels de l'époque et qui sortaient des mains des habiles ciseleurs. Cette destination, si elle était certaine, n'enlèverait rien à leur valeur artistique et l'on sait que les meilleurs sculpteurs ne dédaignaient pas de travailler pour l'industrie. La sculpture purement décorative est représentée par deux figures de sphinx, portant la coiffure et le costume des femmes du XVIII[e] siècle, qui appartiennent à M. Seligmann. Ces curieuses terres cuites devaient être placées sur une terrasse ou sur des pilastres ornés de bossages. M. Goguet possède une porte d'appartement intérieur en bois doré, dont les ornements appartiennent à la première partie du règne de Louis XV, alors que Claude Vassé et Pineau sculptaient les stalles de la cathédrale de Paris et les salons du château de Rambouillet, en s'inspirant des dessins de Boffrand et de Robert de Cotte.

Les artistes étaient alors si souvent occupés à des ouvrages destinés à l'ameublement, que l'on pourrait étendre la série des sculptures en y faisant entrer des pendules et des candélabres de marbre blanc où l'on retrouve sinon le faire du moins le style de Pajou, de Boizot et de Falconet. Mais le marbre par sa nature, se prête mal aux réductions qui visent plus à la difficulté d'exécution qu'au rendu de la pensée artistique. Il doit céder la place au métal dont les ciselures offrent une matière incomparable pour le rendu des détails. Ce genre d'ornement ne fut jamais plus florissant qu'au XVIII[e] siècle où il envahit les moindres pièces de l'ameublement. Chaque exposition est une occasion nouvelle de constater la fécondité inépuisable que possédaient les ateliers d'où sont sorties les œuvres charmantes si recherchées par les amateurs de nos jours. La plupart d'entre

elles n'ont pas d'histoire; on ignore d'où elles viennent et elles sont



PENDULE EN CUIVRE CISELÉ DE STYLE RÉGENCE.

(Collection de M. Bischoffsheim.)

destinées à garder le mystère de l'anonymat. Quelques noms seuls nous sont parvenus. Nous avons divers renseignements biographiques

sur Cressent, sur Gouthière, sur les Caffieri, sur Duplessis, sur Martincourt, sur Prieur, sur Leclaire, sur Forestier, sur Thomire et sur quelques autres, mais nous ne connaissons qu'un très petit nombre de pièces qui leur soient attribuées sûrement. La grande majorité des cuivres qui nous sont parvenus restera toujours classée sous un nom général d'école, sans que ce défaut de renseignements leur fasse rien perdre de leur charme et de leur originalité. Les bronzes ciselés forment une des séries les plus riches de l'Exposition rétrospective du Trocadéro, mais on n'y rencontre pas d'œuvre qui vienne augmenter les documents insuffisants que nous possédons sur nos anciens maîtres. Nous devons faire honneur à l'école de l'architecte décorateur Oppenordt, de la grande pendule à console d'applique qui appartient à M. Bischoffsheim, de même qu'une seconde pendule à base carrée et à attributs militaires, prêtée par M. le vicomte d'Harcourt, porte tous les caractères du style classique vers la dernière partie du règne de Louis XV. A la même époque, dont le graveur Delafosse a été le meilleur représentant, remontent deux vases de porphyre montés en bronze qui ont été envoyés par M. le prince d'Arenberg. M. E. Piot possède une galerie de foyer à lyre et à vase enflammé dont la base formant terrasse est très voisine des œuvres connues du ciseleur Philippe Caffieri. Le faire un peu mièvre de Falconet se retrouve dans les deux candélabres de M. le comte de Ganay, dont les girandoles sont supportées par deux figures de nymphes d'un profil mince et élégant.

Le nombre des richesses d'art possédées par M. Frédéric Spitzer est inépuisable. En même temps qu'il contribuait à l'Exposition du Trocadéro par une série de monuments d'orfèvrerie de premier ordre, sans dégarnir les vitrines de son musée particulier, il envoyait à l'Exposition organisée aux Invalides par le Ministère de la Guerre un choix considérable de pièces détachées de son armeria. L'étonnement redouble lorsqu'on voit le choix et l'importance des bronzes ciselés et des pièces d'argenterie, exposés par lui, dans la galerie des XVIIe et XVIIIe siècles. Bien que considérée, par M. Spitzer, comme indigne de prendre place dans sa collection dont il arrête le cours à la fin du XVIe siècle, nous connaissons bien des amateurs et même des musées qui seraient heureux de posséder une réunion aussi considérable d'objets précieux. Ce sont des groupes, des pendules, des candélabres et des chenets dont une partie a été exposée, l'année dernière, à l'École des Beaux-Arts, et que l'on revoit sans qu'ils perdent rien de leur intérêt. Nous nous bornerons à choisir, dans les

vitrines meublées par M. Spitzer, quelques ciselures qui sont d'un intérêt exceptionnel : — Un grand cornet de porcelaine bleue qui repose sur quatre pieds de biche et dont les anses sont formées par des enfants mangeant des raisins et assis sur des enroulements de feuilles



VASE EN PORPHYRE MONTÉ EN BRONZE DORÉ (STYLE LOUIS XVI).

(Collection de M. le prince d'Arenberg.)

de vigne ; un autre vase cylindrique en craquelé avec des fleurs et des figures se détachant en bleu, avec un pied et une bordure de cuivre à enroulements, de style Louis XV ; deux vases ovoïdes de forme élancée, en matière dure, avec des anses à tête de lion, et deux candélabres en forme de trépieds, dont les girandoles sont soutenues par des faunesses. M. Spitzer possède encore plusieurs paires de chenets : l'une composée d'un vase central accosté de deux arabesques enrou-

lées et l'autre formée par un vase d'où s'échappe une guirlande retombant sur une galerie ajourée. Ce sont des ciselures très délicates dont le Musée du Garde-Meuble national possède des répétitions. On rencontre au Trocadéro plusieurs grands lutrins d'église en laiton, qui témoignent de la persistance de l'industrie de la dinanderie, à une époque presque récente. Les formes lourdes et la mauvaise exécution de leurs détails ne permettent pas de les comparer aux monuments que la Belgique et l'Allemagne ont conservés de cet art du cuivre dont le dernier éclat fut absorbé par les délicatesses nouvelles de la Renaissance.

Il n'y a qu'un pas à franchir pour aborder les œuvres d'orfèvrerie qui sont nombreuses et bien choisies. On y rencontre nombre de pièces pour l'achèvement desquelles l'orfèvre a fait appel aux ciseleurs et quelques-unes ont été évidemment répétées en bronze, suivant un usage assez fréquent au siècle dernier. Nous ne trouvons rien dans les vitrines du Trocadéro qui permette d'établir une comparaison entre le style de l'orfèvrerie religieuse du moyen âge et celui des temps modernes. Alors qu'un certain nombre de trésors anciens d'églises et de couvents nous ont été conservés, les chefs-d'œuvre de Ballin, de Delaunay et des Germains offerts par Louis XIV et par ses successeurs aux métropoles de Reims et de Paris, ont été impitoyablement détruits dans le creuset du fondeur. La modernisation des autels et des sanctuaires avait entraîné la commande d'une série de grandes pièces d'orfèvrerie répondant au goût nouveau et remplaçant les retables et les reliquaires dus à la piété du moyen âge. La majeure partie de ces ornements était exécutée en cuivre ciselé et l'on connaît plusieurs garnitures d'autel dues à Caffieri, à Duplessis et à leurs émules. Le sentiment de l'art, très vif alors, faisait passer la beauté de la composition avant la richesse de la matière employée. La ciselure religieuse du XVIIIe siècle n'est malheureusement pas représentée au Trocadéro. Un service de chapelle en vermeil exposé par M. Bouquet, ne suffit pas à combler ce vide. Les godrons en spirale dont il est revêtu, ne rachètent pas par la largeur de leur exécution la lourdeur de la composition artistique. Les pièces d'orfèvrerie civile sont bien supérieures par leur grâce et par le fini précieux du travail. Mme Boin possède plusieurs soupières accompagnées de leurs plateaux qu'elle a envoyées au Trocadéro. Sur deux d'entre elles sont placés des oiseaux; sur deux autres se voient des chiens assis sur les couvercles. M. Doisteau a prêté une soupière analogue dont le couvercle simule une grenade et plusieurs flambeaux très

finement ciselés. La dernière transformation du style de Louis XV est accusée par deux grandes soupières accompagnées de leurs plateaux appartenant à M. Michel Ephrussi. Les anses à têtes de bélier et les guirlandes de feuilles qui entourent ces *pots à oille* rappellent les gravures de ce Delafosse, qu'on range trop facilement parmi les maîtres de l'école décorative de Louis XVI, tandis qu'il appartient à la génération artistique qui servit de transition entre Boucher et Vien. M. Barre expose deux seaux à rafraîchir avec des bordures à arcs et des anses recourbées en serpents enlacés, qui se seraient mieux prêtées aux ciselures sur cuivre de Martincourt et de Thomire, qu'aux délicatesses de l'orfèvrerie. Dans cette classe nous rencontrons encore quelques-unes des richesses de l'incomparable collection de M. Spitzer. Il possède deux seaux à rafraichir, bien connus des lecteurs de la *Gazette*, et datant des dernières années du XVIIe siècle, qui sont l'un des très rares spécimens de l'orfèvrerie de l'époque du grand roi. M. Spitzer y a joint un service du temps de Louis XVI, composé de plusieurs plats recouverts de cloches à cannelures feuillagées, sur lesquelles sont placés des chiens de chasse. Les fabricants d'argenterie de table auront avantage à examiner avec attention la collection de cuillères, de fourchettes et de couteaux exposée par M. Dongé, pour y trouver de charmants modèles d'ustensiles faciles à reproduire. Les curieux s'arrêteront avec plus d'attention encore devant la vitrine de cachets et de breloques en argent ciselé appartenant à M. Eugène Vial de Saint-Germain, lorsqu'ils sauront qu'elle est destinée, par son propriétaire, à enrichir le Musée de Cluny.

Ces derniers bibelots nous conduisent insensiblement aux petites merveilles de goût et de travail destinées à la poche des dames, que le XVIIIe siècle a produites avec une fécondité inépuisable. Dans une société où le goût du luxe est aussi répandu qu'il l'est actuellement, il est assez humiliant de penser combien peu de gens du monde pourraient montrer des boîtes, des miniatures et des montres semblables à celles que possédaient autrefois les membres de la bourgeoisie. Le Trocadéro a consacré plusieurs vitrines à l'exposition de ces objets de proportions très restreintes, en affectant le plus souvent chacune d'elles à la collection d'un seul amateur. Nous nous bornons à mentionner les éventails de MM. Chardin, Doisteau et Mannheim, dont les montures surpassent souvent les gouaches qui les décorent; les bijoux de Mme Maillet du Boullay; la collection de boîtes et de miniatures appartenant à M. le marquis de Thuisy où se

trouvent beaucoup de portraits historiques; les vitrines de M. Le Secq des Tournelles où sont entassées des boites, des bonbonnières, des gardes d'épée, des clefs et des entrées de serrures en fer ciselé et damasquiné; les miniatures de Mme Doisteau, dont le mari a exposé une grande vitrine renfermant toute une collection d'épées de cour précieusement ciselées; le portrait du comte d'Angiviller par Weyler, répétition de celui du Louvre, à M. Ducloux; la vitrine de M. Maurice Kann bondée de bonbonnières et d'étuis d'un charmant travail, au milieu de laquelle on remarque six plaques d'émail ayant fait partie d'un coffret appartenant au roi Louis XV et représentant les princes et les princesses de la famille royale. Les portraits des filles de Louis XV sont répétés d'après les tableaux de Nattier; ceux de Louis XVI et de ses frères sont d'après Drouais. Il serait intéressant de connaître le nom du peintre-émailleur auquel on avait commandé ce coffret dont le faire semble se rapprocher de celui de Hall.

Nouveau venu dans les expositions parisiennes, M. Josse y apporte, pour ses débuts, une collection contenant des pièces nombreuses et de grande valeur. Plusieurs vitrines suffisent à peine à contenir ses séries de bonbonnières, de tabatières, de navettes, de nécessaires de femme, de flacons ornés de montures en or émaillé ou de peintures sur émail, dont les semblables se trouvent au Louvre dans la collection Lenoir. Une autre contient des gouaches et des aquarelles de plus grande dimension dues à Saint-Aubin, à Lafrensen, à Moreau le Jeune et à Debucourt. Au centre se trouve la composition de Cochin représentant une scène de l'opéra d'*Acis et Galathée* sur le petit théâtre de Versailles, que la *Gazette des Beaux-Arts* a fait graver, alors qu'elle appartenait à M. le comte de la Béraudière.

La céramique française est trop connue par les nombreuses expositions qui se sont succédé depuis une trentaine d'années, tant à Paris que dans la province, pour que l'on puisse espérer faire des trouvailles nouvelles dans les œuvres sorties des fours de Nevers, de Rouen et de Moustiers. Les Musées de Sèvres et de Cluny offrent des collections assez complètes en ce genre pour ne redouter aucune comparaison. L'exposition du Trocadéro renferme cependant un nombre de pièces choisies qui permettent d'étudier l'art céramique en France pendant les deux derniers siècles. Nous signalerons deux grandes aiguières à M. Leroux et une vasque à M. Caillot, comme de beaux spécimens du décor blanc sur fond bleu employé par Nevers, lorsqu'il eut abandonné l'imitation des peintures italiennes. A Rouen

reviennent les grands plats à décor rayonnant dans le style de Bérain, appartenant à MM. Laniel et Maillet du Boullay. La fabrique de



CORNET EN PORCELAINE BLEUE MONTÉE EN BRONZE DORÉ (STYLE LOUIS XVI).

(Collection de M. Spitzer.)

Moustiers s'inspirait des modèles d'Audran et de Gillot, bien plus que de ceux de Bérain, comme le montrent plusieurs pièces exposées et notamment le plateau de M. Giraudeau.

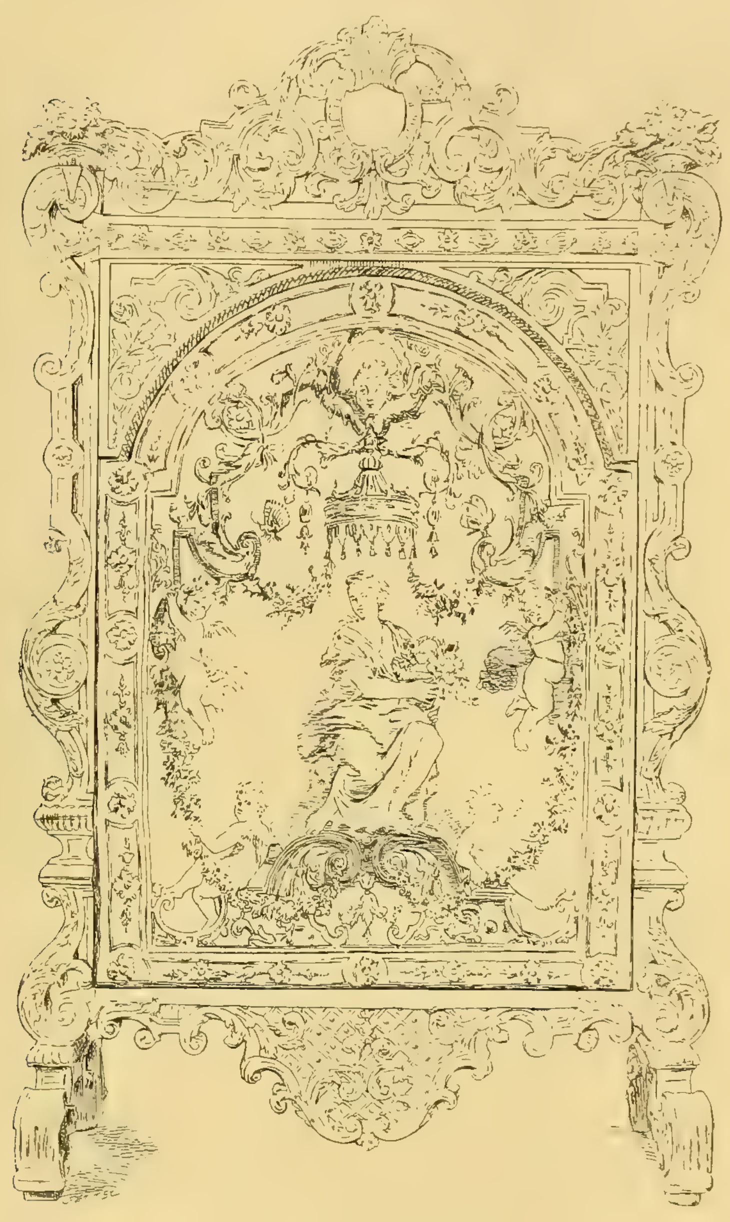
C'est toujours une bonne fortune pour les curieux de voir une

collection des produits de la manufacture de Sèvres, dont le goût et la délicatesse ne seront jamais surpassés. Notre pays n'a presque rien conservé des trésors qu'il possédait en pâte tendre et les plus beaux morceaux en sont immobilisés dans les palais de l'Angleterre. Plusieurs riches amateurs ont cependant ramené sur le continent des pièces d'une grande rareté, mais leurs collections ne sont ouvertes qu'à un nombre restreint de visiteurs. Aucun de nos Musées publics ne peut permettre d'étudier l'histoire de notre grand établissement royal de Sèvres. La collection Thiers au Musée du Louvre est assez importante par le nombre, mais elle renferme trop de pièces similaires. La partie du Musée céramique de Sèvres qui a été jusqu'à ce jour la plus négligée, est précisément celle qui intéresse l'ancienne manufacture, bien qu'à l'époque de la Révolution, le Comité des Arts ait fait réserver de la vente du mobilier des palais nationaux les plus beaux vases de Sèvres pour le futur Muséum français. Le Musée des Arts décoratifs, de création récente, a réussi par une suite d'acquisitions à rassembler un choix déjà très important de porcelaines en pâte tendre des fabriques de Vincennes, de Sèvres, de Saint-Cloud et de Chantilly, remarquables par leur forme et par leur décor, et qui est destiné à combler une lacune regrettable de nos collections publiques.

La série des porcelaines de France est une des plus riches de la salle moderne de l'exposition du Trocadéro. Sans contenir des spécimens hors ligne, elle offre une collection très bien choisie, dans laquelle nous mentionnerons seulement : une garniture de trois jardinières en éventail et à décor d'enfants avec encadrements verts, à M. le baron Gustave de Rothschild; deux plateaux ovales portant le chiffre de la Dubarry, l'un avec bordure de fleurs et l'autre avec des cartouches d'enfants et de fleurs exécutés d'après les dessins de Charles de Saint-Aubin, appartenant à Mme la comtesse d'Yvon, qui possède également un vase à balustre gros bleu avec couronne de fleurs, ainsi que d'autres pièces exquises et des statuettes de biscuit. Nous retrouvons le beau vase brûle-parfums ajouré à médaillons de fleurs sur fond rose que Mlle Grandjean a envoyé à plusieurs autres expositions et dont nous n'eussions pas parlé si son possesseur n'avait annoncé, lors de l'ouverture des galeries du Trocadéro, son intention formelle de léguer à l'État les nombreuses collections d'art qui lui appartiennent.

Les objets d'ameublement sont peu nombreux et il ne s'y rencontre aucune pièce présentant un caractère monumental comme on en a vu à l'Exposition rétrospective de 1878 et dans les salles de

l'Histoire du Mobilier organisée en 1882 au Palais de l'Industrie.



ÉCRAN EN TAPISSERIE DE BEAUVAIS, D'APRÈS DANIEL MAROT (XVIIe SIÈCLE).

(Collection de M. Mannheim.)

Plusieurs meubles cependant se distinguent par l'heureuse pondération de leurs lignes et par la ciselure de leurs ornements. Le plus

remarquable est une commode, appartenant à M. le comte Pillet-Will, dont les appliques et les encadrements rappellent le style des bronziers Caffieri. M. Mannheim possède une vitrine-encoignure qui se rapproche des productions connues de l'ébéniste Cressent. La ville de Soissons a prêté un grand bureau datant de la même époque. Un secrétaire de forme renflée orné d'une marqueterie de bois, de style Louis XV, et possédé par M. Josse, porte une estampille à demi effacée, sur laquelle nous croyons retrouver le nom des ébénistes Wesweiler, dont l'un avait exécuté le petit bureau de Marie-Antoinette qui actuellement est conservé au Musée du Louvre. L'ébénisterie du règne de Louis XVI est représentée par un grand bureau à baguettes de cuivre ciselé appartenant à M. le vicomte Emmanuel d'Harcourt, et par une charmante commode à marqueterie losangée, décorée de chutes et de galeries de bronze dans le goût de Delafosse, qui est possédée par M. Léon Fould.

Le Comité de l'Exposition n'ayant pas fait appel aux réserves du Garde-Meuble, la série des tapisseries prêtées par les particuliers offre des panneaux bien choisis, sans qu'il s'y rencontre des tentures d'une importance capitale comme celles garnissant les salles du Moyen Age et de la Renaissance. La série des théâtres de Bérain, appartenant à MM. Lowengard, et deux grands triomphes d'Apollon et de Mars sous une colonnade formée par des cariatides de Renommées, d'après le même dessinateur, à M. Martin-Leroy, représentent les grandes ordonnances de Louis XIV. On doit y rattacher une garniture d'écran d'après Daniel Marot, aussi gracieuse de composition que parfaite d'exécution, que M. Mannheim avait déjà exposée à l'École des Beaux-Arts en 1888. Une autre d'après Boucher appartient à Mme la comtesse d'Yvon. M. Bischoffsheim a envoyé une pièce de tapisserie dont les trois sujets à médaillon, tirés de l'histoire de Don Quichotte d'après Coypel, ressortent admirablement sur un fond de couleur bouton d'or. Mme Flandrin y a joint un entre-deux de fenêtre destiné à compléter la tenture précédente où sont disposées des guirlandes de fleurs sur un champ jaune. Nous terminerons la revue de la dernière série de l'Exposition du Trocadéro par la grande portière de satin ornée d'une broderie de soie représentant le char d'Apollon, du plus grand style Louis XIV, prêtée par M. Spitzer, et plusieurs vitrines renfermant une collection de soieries brochées du XVIIIe siècle, appartenant à MM. Tassinari et Chatel. Cette collection qui mériterait de devenir l'objet d'une publication spéciale, provient de la maison Pernon de

Lyon, pour laquelle a travaillé longtemps le dessinateur De la Salle, la principale célébrité artistique de cette ville, et qui, après deux siècles de prospérité, est actuellement dirigée par MM. Tassinari et Chatel.

Plus heureuse que sa devancière de 1878, l'Exposition rétrospective de 1889 laissera après sa dispersion un catalogue qui sera d'un grand secours aux amateurs et aux érudits. L'Union centrale des Arts décoratifs a tenu également à faire reproduire par la photographie toutes les œuvres d'orfèvrerie empruntées aux trésors des églises, afin d'en conserver le souvenir par une publication spéciale, comme elle l'avait déjà fait pour l'exposition rétrospective de Bruxelles organisée en 1888. Enfin MM. Berthaud ont exécuté pour le Portefeuille des Arts décoratifs qu'ils éditent conjointement avec M. Calavas, un certain nombre de clichés représentant les objets des XVIIe et XVIIIe siècles ; les illustrations qui accompagnent ce compte rendu ont été dessinées d'après quelques-unes de ces photographies.

M. DE CHAMPEAUX.



LA PEINTURE FRANÇAISE

(QUATRIÈME ET DERNIER ARTICLE[1].)

V.



Il faut tout dire : cette recherche systématique des colorations claires, cette passion pour les transparences pouvaient avoir des inconvénients. Le spectacle, désormais dépourvu d'ombres et de contrastes, courait le risque de s'affadir et de perdre l'effet impérieux que produira toujours le noir sur le blanc. Il faut se garder d'ailleurs de donner au tableau l'aspect effacé de l'éventail et de négliger pour les délicatesses abusives les puissantes ressources que fournit la palette et dont certains sujets réclament l'emploi vigoureux, quelquefois strident. La gamme claire est une gamme bornée, et il y a dans la nature autre chose que le sourire du printemps fleuri. Si l'école moderne, disaient quelques-uns, avait à refaire le *Radeau de la Méduse* ou tout autre drame poignant, elle serait fort empêchée d'être tragique avec des bleus cendrés, des gris fins et des roses. Prenons garde d'abaisser le ton local au point de le supprimer. Ne méconnaissons pas le droit de l'ombre. Aussi bien les vieux maîtres parlent encore dans les musées et il en est plusieurs qui ont l'air d'avoir compris la peinture. Nous ne serions pas de notre temps si nous consentions à nous enrégimenter docilement sous une seule bannière et à nous servir tous du même langage. Le libéralisme moderne,

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. II, p. 27, 105 et 345.



LE PETIT MARCHAND DE JOURNAUX

conquête certaine de la grande bataille romantique, serait un vain mensonge s'il ne nous laissait pas la faculté de choisir notre outil comme nos colorations : tout doit être permis, même le noir.

Ce raisonnement, qui pouvait être prévu, est celui qui a été fait par un artiste, un peu isolé, mais très remarquable, M. Ribot. Au milieu du groupe contemporain, sa personnalité se détache en vigueur comme celle d'un maître qui ne se soucie pas d'être vêtu à la mode et qui n'a jamais subi les tyrannies de l'idéal. De bonne heure les curiosités de M. Ribot se sont portées du côté de l'Espagne et il a songé à Ribera, à l'heure où le Louvre nous montrait encore le terrible *Caton déchirant sa poitrine.* A peine échappé aux incertitudes du début et aux pastiches que réclamaient les marchands, il a aimé la peinture à base noirâtre et pendant que nous lancions contre Caravage des flèches inutiles, il s'affiliait à la bande des *tenebrosi.* M. Ribot est parmi nous le dernier représentant de l'École des cavernes, et il semble évident que s'il eût été possible de réhabiliter le noir, il aurait pu faire ce miracle.

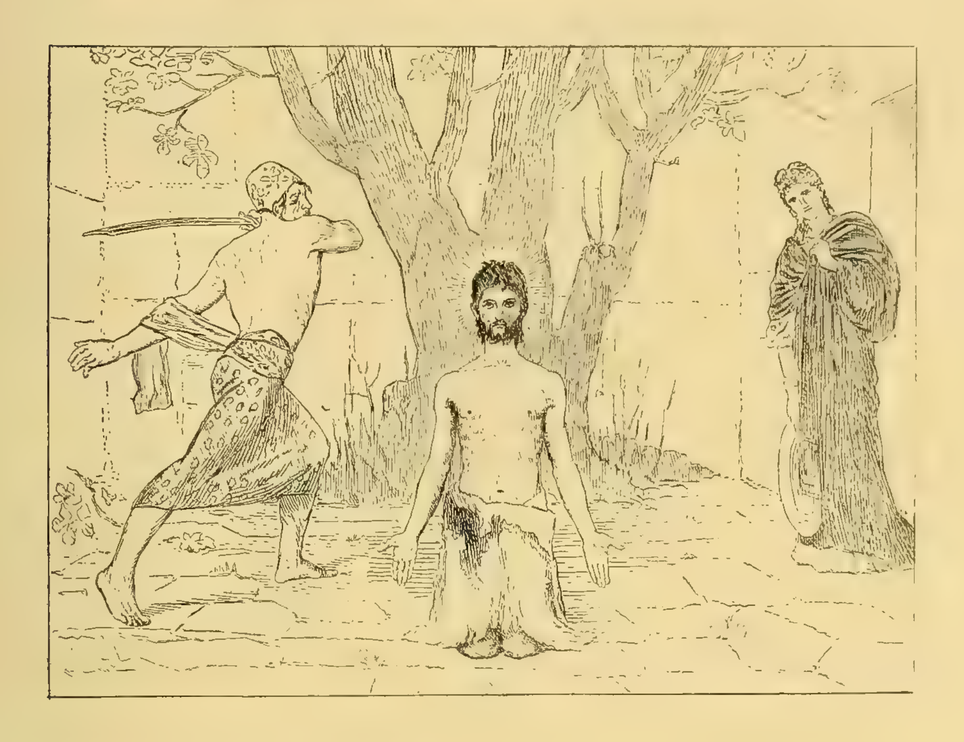
L'art de M. Ribot est certainement très systématique. Il suppose un atelier machiné comme celui de Caravage, avec une lucarne étroite laissant filtrer un rayon sur une partie du modèle et noyant le reste dans une atmosphère d'obscurités. En effet, pour M. Ribot comme pour son glorieux ancêtre, le principe consiste à restreindre au minimum la part faite à cette intrigante, la lumière. A l'observation de ce principe, qui est la base de ses tableaux et qui en résume la construction, M. Ribot ajoute, comme il convient, toutes les virtuosités du pinceau. On peut discuter sa théorie, on peut, ainsi que nous l'avons fait bien des fois, inviter l'artiste à sortir de sa cave et à aller se promener à l'air libre par une belle matinée d'été, mais le système de Caravage et de Ribera étant admis, on doit reconnaître chez M. Ribot les qualités d'un exécutant de premier ordre. Il restera de lui de véritables chefs-d'œuvre de peinture. L'exposition centennale aurait pu, sans beaucoup d'efforts, réunir quelques-uns de ses morceaux définitifs : elle ne nous montre que l'*Huître et les plaideurs* du Musée de Caen. les *Philosophes* du Musée de Saint-Omer, de petits *Musiciens* d'une date relativement ancienne et un portrait, d'ailleurs excellent. Ce sont des peintures solides, d'une exécution généreuse et robuste et dont le caractère, résolument étranger aux combinaisons de l'idéalisme, a pour unique base la réalité sans concession et sans fioritures. Cet art est un peu cruel et donne envie de revoir la grande lumière du ciel bleu ; mais il y a dans l'œuvre de M. Ribot un bon nombre de pages éner-

giques et puissamment écrites qui lui constituent dans l'école moderne une physionomie à part. Comme toujours les fonds sont abusivement noirs, et là est la question éternellement discutable : il n'est pas certain que la nature donne ces violents contrastes entre l'ombre et le rayon; mais M. Ribot peut invoquer à l'appui de sa doctrine d'illustres autorités : il a des ancêtres, il continue l'art des musées.

Avec un goût personnel très marqué et le don du charme, M. Henner est aussi l'élève et le captif des traditions. Depuis longtemps nous lui avons accordé une grande place dans le développement de l'école moderne et nous croyons qu'il la conservera. Ce vaillant maître nous a toujours intéressé par le talent qu'il montre à peindre les chairs. C'est un art qui, au début du siècle, avait été bien menacé. Pendant la Révolution et l'Empire, le peintre des carnations souples et vivantes ne fut nullement le réformateur David, mais celui qu'il dédaigna toujours, Prud'hon, le poète suave qui mit constamment dans sa peinture quelque chose des tendresses de son âme. David empruntait son idéal aux statues et il pétrifiait la chair; Prud'hon était un petit-fils de Corrège et il exprimait la vie dans ses morbidesses. Nous l'avons dit, il fut peu compris. Ingres, malgré son âpre volonté, a été un très médiocre peintre de la chair. Sur ce point spécial, les romantiques n'ont pas donné tout ce qu'ils promettaient. Delacroix lui-même, qui avait fait chez Guérin de si bonnes études de nu et qui avait mis tant de délicatesses savoureuses dans le torse de la captive du *Massacre de Scio*, n'a pas poursuivi cette recherche et il a bientôt adopté un procédé cahoté et tumultueux qui l'a de plus en plus éloigné de la manière lombarde. Aux approches de 1850, un système s'était établi qui consistait à peindre les femmes nues comme si elles étaient en terre cuite, et l'on peut en voir un mémorable exemple dans la figure de la *Gloire* qui distribue des couronnes, au premier plan de l'hémicycle de Paul Delaroche. D'autres, également sévères pour les femmes, semblaient croire qu'elles étaient en zinc, en bois ou en ivoire. Courbet, dans sa *Baigneuse*, donnait à l'épiderme féminin la résistance et la fermeté du cuir. Tout cela était terriblement arbitraire. Rien qu'au point de vue du naturalisme, ambition profonde des modernes qui parlaient toujours d'exprimer la vie, il fallait réapprendre l'art oublié de peindre les chairs et de les faire palpiter, souples et moites, sous le rayon vif ou diminué.

C'est à cette œuvre, véritablement méritoire, que s'est toujours appliqué M. Henner. Il n'a jamais été l'homme des grandes compositions héroïques ou émouvantes; mais il a été souvent exquis dans

le portrait, dans la figure isolée, dans le morceau. Ces aptitudes parurent dès le début : prix de Rome en 1858, il envoyait bientôt la *Chaste Suzanne* qui figura au Salon de 1865, et qui, peinte d'un pinceau gras et onctueux, indiquait déjà une prédisposition particulière à faire vivre et palpiter les carnations lumineuses. Nul doute



LA DÉCOLLATION DE SAINT JEAN-BAPTISTE, PAR M. PUVIS DE CHAVANNES.

(Exposition universelle de 1889.)

que le point de départ de cette manière ne soit emprunté à l'Italie et à Corrège plus qu'à tout autre; si elle nous inquiéta un instant, c'est parce qu'elle pouvait devenir molle et fondante; mais M. Henner s'arrêta sur la pente redoutable; il est demeuré lombard, il est resté le peintre des belles pâtes qui, construites sur des dessous résistants, prennent aux surfaces l'apparence et le brillant de l'émail. L'exposition centennale nous montre un des anciens tableaux de M. Henner, la *Biblis* du Musée de Dijon, exposée en 1867. La jeune fille que ses pleurs vont métamorphoser en fontaine est vue de dos toute nue. C'est une peinture très étudiée, très savante, très caressée; le modelé est délicat et superbe; le travail du pinceau est admirable, car il unit, comme dans la nature vivante, la fermeté et la souplesse.

Et dès ce jour apparaît chez M. Henner une préoccupation qui est la conséquence de la première : s'il cherche le ton des chairs et les morbidesses attendries, il cherche en même temps un procédé d'éclairage qui puisse les mettre en valeur et en exalter les clartés; il invente une heure de la soirée, qu'on a appelée « l'heure de Henner », où le paysage, envahi par le crépuscule, se décolore et se tait, où il ne reste plus dans le ciel qu'un coin bleu et sur la terre un lac endormi qui garde, pour quelques instants encore, le reflet de cette note intense. On connaît cette harmonie discrète et puissante que la nature nous montre après le soleil couché et qui est si merveilleusement propre à faire valoir les blancheurs du corps humain, alors qu'il semble avoir emmagasiné la lumière et la conserver quand elle s'éteint dans la campagne ambiante où apparaissent déjà quelques noirs. Les peintures réunies à l'exposition décennale, la *Femme qui lit* (1883), l'*Andromède* (1884), le *Christ en croix* (1886), le *Saint Sébastien* (1888), appartiennent à cette seconde manière de M. Henner qu'il a érigée en système. La construction de ces tableaux, d'un effet très vibrant, est un souvenir modernisé du principe caravagesque qui consiste à emprisonner une blancheur dans un entourage ténébreux. Sous ce rapport, le *Saint Sébastien* est le résumé de toute une doctrine. Il nous souvient d'avoir jadis cherché querelle à l'artiste en l'invitant à se défendre contre l'abus des noirs. Mais les maîtres sont ce qu'ils veulent ou ce qu'ils peuvent, et il n'y a point à leur donner de conseils. Notre rôle ne va pas jusqu'à prétendre tyranniser ces chercheurs amoureux et à contrôler leur idéal. Il doit se borner à caractériser leur manière d'aimer et à raconter leurs aventures intellectuelles. A ce point de vue et en laissant à l'avenir le soin d'écrire l'histoire, il semble que, par sa façon de peindre les chairs et de les éclairer, M. Henner a une grande place dans le tableau résumé des évolutions de l'art moderne.

Nous croyons également à l'importance historique de Paul Baudry (1828-1886). Malgré le sourire parisien qu'il a donné à ses enfants et à ses femmes, l'italianisme le réclame et l'explique. Baudry, que quelques-uns n'ont pris que pour un charmeur, est l'homme des fortes études. Il a adoré, il a copié les maîtres et, même quand il fait un portrait *dal vero*, il se souvient de ses premiers enthousiasmes. Il avait en lui des élégances souveraines et il a bien montré de quelles ressources pouvait disposer son pinceau, lorsqu'il a décoré de mythologies si savantes et si raffinées le grand foyer de l'Opéra. Car, il ne faut pas l'oublier, celui qui, dans le décor, a paru

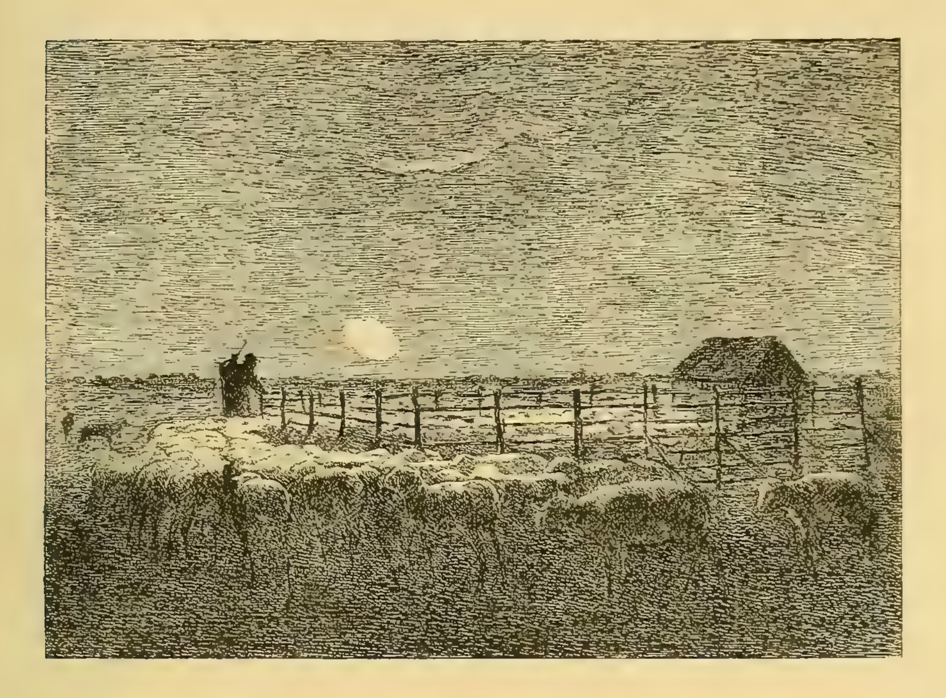
continuer Fontainebleau et qu'on a appelé un Primatice parisien a toujours été un moderne. S'il se rattache à l'Italie par le jeu des courbes et l'élégance des silhouettes, il est bien d'hier par le caractère des têtes et par le sourire. Baudry n'a pas été moins français, lorsque, bien avant Bastien-Lepage, il a imaginé de faire des portraits de petites dimensions, des portraits sur fond vert ou bleu, à la Clouet, comme celui d'About que nous avons le regret de ne pas retrouver au Champ de Mars; enfin Baudry a marché en avant par le choix et la fraîcheur de ses colorations, car il a aimé les tons clairs et il a travaillé, lui aussi, au nettoyage de la palette. Le portrait du comte de Palikao, debout à côté de son cheval de guerre, fut considéré comme une hardiesse, même par ceux qui croyaient à la peinture égayée et fleurie. Parmi les œuvres relativement anciennes de Paul Baudry, on revoit avec plaisir *la Perle et la vague*. Ce tableau, peint en 1862, fut exposé l'année suivante en même temps que la *Vénus* de Cabanel. Cette dernière peinture, où triomphent les roses fades, obtint un grand succès auprès du monde officiel, mais les juges qui n'allaient pas prendre le mot d'ordre aux Tuileries préférèrent la *Perle* nacrée et délicate à la *Vénus* commune. Il y a en effet dans l'œuvre de Baudry des finesses adorables et rares et il est éternellement fâcheux pour la mémoire de l'artiste que cette peinture d'ordre subtil n'appartienne pas à un Musée.

La diversité des aptitudes de l'école moderne et le libéralisme de l'esprit nouveau se montrent bien chez quelques maîtres qui, sincèrement amoureux du passé, se sont aventurés jusqu'aux confins de l'archaïsme. Les entreprises de ce genre sont toujours graves. En général, il est bon de connaître les musées : il ne faut pas en devenir la victime. L'artiste doit parler la langue de son temps, et s'il lui est permis d'aimer l'idéal des siècles abolis, il n'a point à le recommencer et à faire revivre ce que la mort a pour toujours frappé de son aile inexorable. Cette opinion qui nous était chère aux jours de notre jeunesse et à laquelle nous restons fidèle dans notre dernière manière nous a longtemps tenu sur la réserve à l'endroit d'un maître d'ailleurs infiniment distingué, M. Gustave Moreau. Bien que nous professions pour les inventeurs et les expressifs de la fin du XVe siècle un amour passionné, nous hésitions à admirer des œuvres faites en ce temps-ci sous l'inspiration rétrospective de Mantegna et de Carlo Crivelli. Alors même qu'on retrouverait le procédé de ces divins initiateurs, comment pourrait-on ressusciter leur candeur convaincue et leur âme? Il se peut que, sous l'influence

de cette crainte, nous ne nous soyons point hâté à rendre justice à M. Gustave Moreau. Mais il y a des grâces d'état pour les artistes curieux des types et des colorations rares et la singularité est quelquefois une force. M. Gustave Moreau a fini par nous intéresser. Il ne faudrait point d'ailleurs voir en lui un simple pasticheur dans le triste sens du mot; la sincérité du maître est absolue; il n'est pas systématiquement rétrospectif, il a traversé le jardin des roses et l'odeur en est restée à ses vêtements; mais il a un caprice individuel, une fantaisie qui est bien à lui, comme son goût de joaillier et d'émailleur. Si le *Jeune homme et la Mort* font penser par le style à l'idéal qui tourmenta longtemps Chassériau, à la mémoire duquel l'œuvre est dédiée, la *Galathée* peut être considérée comme une création personnelle et elle a pour le moins autant d'intérêt que certaines peintures de Burne Jones, comme ce *Roi Cophétua* qu'on étudie volontiers à l'exposition des Anglais au Champ de Mars et qui, conçu à la mode de 1490, ajoute à une forte saveur archaïque l'appoint d'une exécution curieusement ouvragée. Ce que fait aujourd'hui Burne Jones, M. Gustave Moreau l'a annoncé et prévu, car, né en 1826, il a sur son concurrent le bénéfice de l'âge et l'honneur de l'invention. Des œuvres pareilles à la *Galathée* vivent volontiers dans le mystère, elles ont l'air de cacher un symbole, et elles irritent l'esprit comme des énigmes. L'avenir discutera peut-être sur le sens qu'il faut donner aux allégories de M. Moreau; mais il consentira sans doute à les prendre, comme nous, pour de curieuses peintures où le jeu des couleurs, voisin du procédé de l'émail à paillon, produit un résultat optique bien propre à charmer le regard. Ces préoccupations, on peut le dire, ne sont guère d'accord avec les traditions de l'École française et elles auraient fort surpris nos aïeux : M. Gustave Moreau aura traversé l'art moderne comme un météore irisé et chatoyant. Sa singularité le place en dehors du courant prévu, et, dans une exposition contemporaine, son œuvre attire l'œil et le retient, comme le ferait, au milieu d'un bal peuplé d'habits noirs, un mage qui se serait taillé un costume dans un arc-en-ciel de féerie.

Les autres figuristes dont il nous reste à parler ne présentent rien de mystérieux et obéissent presque tous aux sages coutumes de l'école. M. Jean-Paul Laurens est un élève de Léon Cogniet et quoiqu'il ait toujours professé pour la technique le respect auquel elle a droit, il a de tout temps cru au sujet, c'est-à-dire au motif intellectuel qui peut intéresser la foule. Il aime l'histoire, surtout quand elle raconte un fait émouvant et qu'elle prend les allures du drame.

L'exposition rétrospective nous fait revoir quelques-unes des œuvres qui ont fondé la réputation de M. Laurens, la *Mort du duc d'Enghien* (1872), l'*Interdit* (1875), *François de Borgia devant le cercueil d'Isabelle de Portugal* (1876). Dans notre carrière de salonnier, nous avons eu l'occasion de parler de tous ces tableaux à intention patibulaire. Ces diverses peintures sont inspirées par la passion de la tragédie histo-



UN PARC A MOUTONS, AU CLAIR DE LUNE, PAR J.-F. MILLET.

(Collection de M. Bellino.)

rique : elles impliquent des fouilles dans un passé plus ou moins lointain, et l'évident désir de donner satisfaction aux curiosités qui pour s'émouvoir réclament les angoisses du cinquième acte. Cette recherche d'ordre sentimental est curieuse à noter en un temps où la peinture annonçait l'intention de réduire le plus possible la part d'émotion qui résulte du choix du sujet et à se contenter du charme afférent aux effets purement pittoresques. Mais il ne faudrait pas ne voir chez M. Jean-Paul Laurens qu'un raconteur d'histoires anciennes et qu'un justicier prêt à prendre parti pour les victimes contre les bourreaux. L'artiste n'a jamais lâché la proie pour l'ombre et il a voulu rester peintre, sage précaution que le littéraire Delaroche avait oublié de prendre ; il a cherché la décision et la fermeté du pinceau,

avec la belle écriture nette et frappante. Sa manière est pleine de conviction. Parfois même on a pu lui reprocher un faire un peu dur qui tendait à pétrifier ou à métalliser le spectacle; mais le laborieux artiste a semblé comprendre ce qu'il pouvait y avoir de dangereux dans la précision de son accent et, en ces dernières années, il s'est étudié à assouplir son exécution ou du moins à envelopper le drame dans les transparences du clair-obscur. N'avions-nous pas, au Salon dernier, les *Hommes du Saint-Office,* tableau excellent et sobre qui, nous l'avons dit, et nous sommes disposés à le redire, tiendra peut-être le premier rang dans le sérieux catalogue des œuvres de M. Jean-Paul Laurens?

Si l'on voulait dresser la liste des peintres hantés et soutenus par la vision de l'art traditionnel, M. Jules Lefebvre ne devrait pas être oublié. Lui aussi, il est sorti de l'atelier de Léon Cogniet; mais, ayant obtenu le prix de Rome en 1861, il a pu affiner en Italie ses élégances natives. Il a toujours eu plus de goût que de tempérament; portraitiste très habile et peintre de nudités amoureuses, il use d'un procédé plus distingué que robuste. M. Jules Lefebvre a cependant été et il est sans doute encore un adorateur de la nature. Au temps de sa jeunesse, il a été véritablement épris de la vitalité et du relief des formes et nous en avons une preuve bien significative dans deux peintures déjà anciennes, la *Jeune fille endormie* (1865) et la *Femme couchée* (1868). L'une et l'autre sont des études prises sur le vif; mais elles valent des tableaux, et elles n'ont pas vieilli. Des femmes nues, c'est ce qu'il y a de plus banal au monde. Le motif a suffi cependant : les dépressions et les saillies tournantes, le modelé délicat et résolu des surfaces, résultat de l'exactitude du dessin intérieur, tout a été exprimé par M. Lefebvre à l'aide d'un travail très caressé et très ferme. Ces deux études ont un relief qui révèle un profond sentiment de la nature vivante. M. Jules Lefebvre n'a pas toujours retrouvé cet accent décisif lorsque, préoccupé de l'idéal, et corrigeant, en vertu d'un goût particulier, l'impression que lui donnait la vérité authentique, il a groupé des figures pour en faire un tableau. La *Diane surprise* du Salon de 1879 est une composition très savante, où les lignes s'arrangent bien, où abondent les détails charmants, où certaines têtes sont même délicieuses ; mais vu de loin et d'un seul regard, le tableau manque un peu de ressort et le pinceau s'alanguit. La vraie peinture doit être plus affirmée, aussi bien par le ton que par le relief. Malgré sa distinction et son ingéniosité de metteur en scène, l'auteur n'est pas assez peintre.

Il y a bien des manières de voir les formes. Les modernes ont une tendance à les faire vivre dans la lumière et quelques-uns d'entre eux obtiennent souvent des résultats d'une rare finesse. Parmi les trois maîtres qui ont surveillé l'apprentissage de M. Gervex, on voit sans surprise figurer Fromentin qui était, comme on sait, un sensitif de race exquise et qui, dans ses peintures comme dans ses livres, a toujours cherché le dernier mot des délicatesses. Peut-être M. Gervex se souvient-il des bonnes choses que lui a dites ce raffiné qu'on a connu constamment hostile aux visions grossières et au langage brutal. Dès sa jeunesse dont la fleur dure encore, M. Gervex a été séduit par l'effet lumineux et la légèreté des ombres. Ses tendances pouvaient déjà être entrevues lorsqu'il exposait, en 1877, la *Communion à la Trinité*, ce grand tableau clair, d'un effet si juste, que le Musée de Dijon a prêté à l'Exposition centennale; mais ce n'était là qu'un commencement; les ressources du talent de M. Gervex ont paru plus évidentes lorsqu'il s'est attaqué au redoutable et charmant problème de la nudité féminine. L'exposition décennale s'est enrichie de deux tableaux célèbres, la *Femme au masque* et *Rolla*. Pour l'étude de la modernité, ce sont deux pièces importantes et elles resteront au dossier de l'affaire comme des documents significatifs. M. Gervex n'est pas un descendant de Corrège : il n'a pas, il n'aura jamais l'accent ferme du peintre de l'*Antiope* et ses dessous bien établis : il ne faudrait pas examiner d'un œil trop curieux le dessin caché et le squelette de ces élégantes parisiennes; mais M. Gervex est un adorateur des surfaces, et, pour le choix du ton, pour la qualité de la lumière, il a obtenu des résultats surprenants : le corps de la jeune femme que Rolla contemple, toute blanche au milieu des blancheurs de son lit, reste un enchantement pour les amateurs de délicatesses savoureuses.

M. Besnard, qui a donné parfois dans la curiosité et dont l'œuvre n'est pas sans mélange, est aussi un chercheur intéressant. Il a la notion de l'effet exceptionnel. Nous avons toujours aimé la *Femme qui se chauffe*. Nue et accroupie devant un ardent foyer, elle éclaire ses blondes carnations aux clartés mobiles de la flamme qui fait courir sur sa peau des reflets d'un rouge adouci. Aujourd'hui encore nous attachons de la valeur à cette étude de lumière artificielle qui n'eût pas déplu à Rubens et qui est bien dans le sens des inquiétudes nouvelles.

Ces recherches de clartés subtiles, ces reflets courant sur les épidermes choisis n'ont aucun attrait pour l'austère M. Puvis de

Chavannes. Son idéal est ailleurs. Malgré les infirmités de son dessin et ses inquiétantes lacunes, il travaille dans le grand, et, au milieu de ses contemporains qui cherchent à être aimables, il conserve la gravité d'un pontife. Son art aux intentions sévères se prête peu aux exigences d'une exposition. Ses vastes toiles, que les journalistes mal informés s'amusent à appeler des fresques, sont immobilisées aux murailles de nos édifices et il faut les voir dans les monuments qu'elles décorent. Le catalogue s'est borné à en rappeler l'existence. L'énumération est glorieuse, car elle comprend les peintures du Musée d'Amiens, celles de l'escalier du Palais des Arts à Lyon et même la décoration toute récente du grand hémicycle de la Sorbonne. M. de Chavannes n'est pas l'homme du tableau : pour que son talent fût représenté au Champ de Mars, il a fallu aller chercher une allégorie de 1864, l'*Automne*, qui appartient au Musée de Lyon, et des œuvres un peu plus nouvelles comme l'*Enfant prodigue*, où se remarque dans l'indigence des formes une heureuse note de couleur, et la *Décapitation de saint Jean-Baptiste*, où ne manque pas la saveur un peu archaïque d'une singularité voulue. Ce sont là des morceaux précieux; mais encore une fois, ils ne sauraient donner qu'une faible idée de l'ouverture d'esprit de M. Puvis de Chavannes et des coups d'aile dont il est capable. L'artiste est incomplet dans le détail du dessin, il est pauvre et quelquefois maladif dans ses abréviations systématiques, mais livrez-lui une muraille, et vous verrez de quelle parure grandiose ce merveilleux tapissier saura la revêtir.

VI.

Pour compléter le tableau du mouvement qui s'est produit dans la peinture moderne et pour avoir une juste notion de la complexité de l'effort nouveau après la défaite de l'art classique, il est nécessaire de s'arrêter un instant devant un maître que le passé ne faisait pas prévoir et qui, dans la cohue contemporaine, garde le cachet d'une personnalité distincte. Jean-François Millet n'avait point été annoncé et, lui-même, il eut des peines infinies à se bien connaître et à dégager son idéal. Né en 1814 et fils de paysan, il a cette originalité première d'appartenir aux races naïves et je dirai volontiers religieuses, qui ne savent presque rien de la vie que mènent les civilisés dans les villes et qui sont étrangères, sinon hostiles, aux raffinements

et aux modes où les sociétés décadentes mettent leur joie. Millet avait au cœur un foyer chaleureux de charité et de pitié, il croyait aux droits des humbles, en étant lui-même un. Mais que d'efforts il a dû faire pour arriver à fixer sa pensée indécise et à nous dire ce qu'il aimait! Que d'hésitations, que d'erreurs sur les aptitudes de sa propre nature! Les difficultés de la vie matérielle, les fatalités du



LE PACAGE, PAR J.-F. MILLET.

(Exposition universelle de 1889.)

combat quotidien l'ont entravé plus que tout autre, et la première partie de sa carrière se dépense en tentatives incohérentes ou qui, du moins, ne semblent avoir aucun lien avec le but qu'il devait poursuivre et le résultat définitif qu'il ambitionnait. Aux années de jeunesse, Millet apparaît profondément troublé et incertain. On a raconté ailleurs l'histoire presque paradoxale de son long apprentissage : il n'y a point à la redire. Mais n'est-il pas curieux de voir — lorsqu'on pense à l'*Angelus*, à l'*Homme à la houe*, aux *Glaneuses* — combien l'artiste s'est longtemps ignoré? Au Salon de 1844, l'austère Millet expose une *Laitière* que Thoré nous signale comme « une petite

esquisse dans le sentiment de Boucher ». En réalité, les images frivoles à la mode de Louis XV étaient ce que le villageois dépaysé détestait le plus au monde; mais le pauvre Millet a cherché à plaire aux marchands de tableaux, et, comme les conspirateurs d'*Hernani*, il a dû, pour arriver aux choses augustes, se résigner à franchir les corridors étroits. Du reste, cette nécessité s'est imposée à beaucoup d'honnêtes gens. Se rappelle-t-on aujourd'hui que le vigoureux Ribot a été condamné au supplice du rose et qu'il a fait des pastiches de Watteau?

Dans ces exercices peu dignes de lui, Millet apprenait à peindre. Ses études dans l'atelier de Paul Delaroche ne l'avaient pas mis en possession de son instrument, et il a longtemps cherché une technique plus généreuse et plus robuste que celle que son maitre avait essayé de lui enseigner. Nous avons à l'Exposition centennale un petit tableau de Millet, qui se rapporte à sa période de débrouillement, *Nymphe et Satyre*. La nymphe, assez appétissante, mais d'un style quelconque, est nue sur une draperie blanche. Les carnations sont lumineuses; le travail est gras, émaillé, comme d'un artiste qui a déjà vu quelques peintures de Tassaert et de Diaz, mais qui a en lui bien d'autres inquiétudes. Nous connaissons dans l'œuvre de Millet plusieurs tableaux de la même famille : ce sont les essais, curieux du reste, d'un jeune homme qui veut apprendre le métier. Le sentiment de la chair s'y révèle, même dans une forme approximative et peu savante, et aussi une certaine recherche de la note voluptueuse. Ces commencements sont étranges quand on songe aux austérités, au sacerdoce du lendemain.

La préoccupation de la cuisine pittoresque est visible dans les œuvres de la première manière. Plus que pas un, Millet a voulu échapper aux indigences de la peinture mince. Les témoins de ces époques lointaines l'ont connu amoureux des empâtements et nous avons la preuve de cette passion dans le tableau prêté par M. Otlet, l'*Œdipe détaché de l'arbre*, du Salon de 1847. Gautier s'arrêtait surpris devant ce « truellage de couleurs » qui, disait-il, « dépasse en férocité les plus farouches esquisses de Tintoret et de Ribera ». Nous avons souvent parlé de ce violent tableau, dans lequel il était impossible de prévoir l'avatar qui allait se produire.

En 1848, sous l'influence de la forte commotion qui ébranla les âmes, Millet commence à dégager son idéal : il abandonne la mythologie et les motifs traditionnels; il expose le *Vanneur*, son premier paysan, le premier venu de cette famille rustique dont il n'a

cessé depuis lors de raconter les rudes labeurs et les combats, en la faisant vivre dans son décor naturel qui est la campagne. Ceux qui se rappellent les paysans de théâtre si chers à Greuze et à ses amis peuvent saluer dès lors l'entrée en scène d'un personnel nouveau et d'un personnel bien plus intéressant, bien plus vrai que celui de Courbet, qui lui aussi, aurait voulu être un rural, mais qui, inhabile à interroger les cœurs, n'a jamais dépassé les surfaces. L'avènement du paysan de Millet dans la peinture française est une des caractéristiques du temps.

L'exposition centennale ne réunit que quelques-unes des œuvres qui ont mis en lumière les tendances définitives de Millet. Il en est une au moins, la *Tondeuse de moutons*, dont il faut dire un mot, non seulement parce qu'elle est belle, mais parce que l'occasion ne doit jamais être négligée d'avertir les Saumaise futurs et de les mettre en garde contre une inexactitude. Le catalogue indique avec une parfaite sérénité que cette *Tondeuse*, qui appartient à M. Brooks, est celle du Salon de 1853. Nous croyons à une erreur, et il importe de la signaler, car elle trouble profondément la chronologie des œuvres de Millet et l'histoire de son style. La *Tondeuse de moutons* du Salon de 1853 était un petit tableau, très intéressant d'ailleurs, mais qui ne saurait être confondu avec la peinture définitive et presque héroïque que l'artiste a tirée plus tard de cette première pensée. Ceux qui sont dans le secret de la vie du maître ont toujours distingué la petite *Tondeuse* du Salon de 1853 de la grande *Tondeuse* qui fut exposée à Bruxelles en 1860 et à Paris en 1861. C'est cet exemplaire, où la figure est de grandeur naturelle, que Gautier a cruellement discuté dans son *Abécédaire* et que Thoré comparait aux peintures « les plus solides et les plus colorées de l'école vénitienne ». Il y a, en effet, dans les chairs de la femme et, dans le corps du mouton dépouillé de sa laine, des tons ardents à la Giorgione. Cette grande *Tondeuse*, solennelle et hiératique, doit, d'après nos notes, être aujourd'hui à Boston. A moins qu'elle n'en soit revenue en silence, celle de M. Brooks ne peut être qu'une réplique originale. Elle est d'ailleurs admirable : à la vérité du type et de l'attitude, cette paysanne assidue à son travail ajoute une grandeur qui fait songer aux plus glorieux maîtres.

Quant aux *Glaneuses* de M. Bischoffsheim qui, d'après les dernières nouvelles, doivent un jour arriver au Louvre, c'est le tableau, justement célèbre, qu'on a vu au Salon de 1857. Paul de Saint-Victor a obéi à une mauvaise influence lorsqu'il a dit que les *Glaneuses* de

Millet « posent comme les Trois Parques du paupérisme » : il n'y a aucune emphase, il n'y a que de la vérité dans l'attitude de ces femmes, courbées sur le champ moissonné pour ramasser quelques épis tombés de la gerbe. Mais il y a autre chose encore : il y a une admirable impression de la saison chaude. Ce tableau, où tout prend les colorations blondes du froment mûri, est absolument un tableau d'été : il est baigné par la moite atmosphère de thermidor et par l'implacable ardeur du soleil. Il est évident que les trois glaneuses accomplissent un travail pénible et qu'elles gagnent leur pain à la sueur de leur front; mais elles s'acquittent de leur tâche sans récrimination et sans colère, et il a fallu un étrange parti-pris pour voir dans ce pacifique tableau du labeur rural, l'œuvre menaçante d'un socialiste irrité. Ceux qui ont connu le brave Millet savent bien que son cœur n'a jamais obéi qu'aux légitimes suggestions de la pitié.

Millet a toujours mis le paysan dans le cadre agreste où se passe sa vie laborieuse. Même avant de connaître Théodore Rousseau, il avait en lui l'étoffe d'un grand paysagiste; mais il est évident que l'amitié fraternelle qui l'a lié au maître de Barbizon n'a pu que développer et préciser son talent d'observateur et de poète. Millet a été un très beau peintre de la nuit. Le *Parc à moutons* de la collection de M. Bellino est une de ces œuvres qui résument des années d'études et qui font honneur à une école. Même parmi nos maîtres les plus forts, il en est peu qui aient fait parler aussi éloquemment le grand silence nocturne.

Les résultats, presque toujours solennels, qu'obtient Millet avec des procédés qui sont ceux de tout le monde et qui souvent sont loin d'être irréprochables, sont dûs en grande partie à un système de simplification dont l'école française ne présente que peu d'exemples. Au temps où il était de mode de combattre le grand rustique ou du moins de jeter des pierres dans son jardin, une critique qui nous a toujours paru aveugle avait cru trouver dans un mot une arme irrésistible. Elle accusait Millet d'être un réaliste, ce qui était le comble de l'abomination. Jamais épithète ne fut plus mal trouvée. Que l'art de Millet ait pour base la vérité, c'est un fait incontestable : les paysans qu'il a vus dans la Brie, en Auvergne ou dans les campagnes normandes ne sont en aucune façon des créations de la fantaisie ou des réminiscences de l'Opéra-Comique, comme ceux qui habitent les idylles de Florian : ils n'appartiennent pas au monde des visions subjectives; ils vivent d'une vie forte et tiennent à la terre et au décor ambiant par de solides attaches; ils sont bien les hommes

de leur province et de leur village ; mais leur vie n'est point individuelle, ce ne sont point des portraits comme ceux que Bastien Lepage devait faire plus tard. De même que les arbres dans les paysages de Corot, ils sont sortis de la nature dont le cœur maternel les reconnaît encore pour ses enfants, mais ils ont grandi, ils ont vécu dans une intelligence humaine et, avant de se fixer sur la toile, ils se sont généralisés et abrégés dans une sorte de gestation mystérieuse. Il y a là une traduction qui altère un peu le texte et le transfigure, avec un agrandissement obtenu par l'élimination du détail et du signe particulier. Cette méthode est dangereuse sans doute, car elle peut aboutir à la chimère, mais Millet l'a manœuvrée avec une maëstria qui ressemble à du génie. En ce sens, l'auteur des *Glaneuses*, du *Greffeur*, de l'*Homme à la houe* est un idéaliste, et, quoiqu'il ait quelques parents dans le passé, il reste un peu isolé au milieu d'une école qui se montrait amoureuse de la vérité intime et qui enseignait que la nature devait être traduite sans trahison et sans embellissement arbitraire. Je me suis déjà plusieurs fois expliqué sur ce point et je n'y reviens pas. Mais la thèse étant indiquée, le lecteur trouvera aisément les fioritures et les conséquences qu'elle comporte. Il suffit de dire ici, en abrégé, que dans le développement historique de l'art moderne, Millet, par ses méthodes graphiques, par le choix du personnel qu'il met en scène, par le sentiment qu'il prête à ses acteurs, représente un principe nouveau.

VII.

Comme Sainte-Beuve à la fin d'un de ses livres, la peinture de ce siècle pourrait dire qu'elle a fait le tour des choses de la vie. Elle n'a négligé aucune des plates-bandes du jardin, et respectueuse de la belle tradition française, elle a beaucoup aimé le portrait. Il est peu de peintres d'histoire qui n'aient été touchés, au moins une fois, par l'éloquence du visage humain et qui n'aient tenté de fixer sur la toile cet éclair d'un moment qui, dans un regard, résume une âme et une vie. D'autres à qui cette difficile étude présentait des séductions particulières s'y sont spécialisés avec complaisance et ont été essentiellement portraitistes. Ici les noms se pressent en foule sous la plume de l'historien. Nous ne citerons que les plus fameux.

Sans remonter trop loin dans le passé, je dois rappeler d'abord que Gustave Ricard (1823-1872) a beaucoup intéressé les honnêtes gens

de la génération qui s'en va. On l'oublie et l'on montre ainsi que la justice a l'haleine courte. Ricard est un tourmenté et un alchimiste. La nature vivante ne lui suffit pas; il veut savoir comment elle a été interprétée par les maîtres; il vit dans les musées, il cherche son idéal, le demandant un jour aux portraitistes anglais, le lendemain à Léonard, une autre fois à Rubens et à Van Dyck. De là une grande inquiétude, dont son œuvre a gardé la trace. Ricard a été un copiste excellent, et parfois aussi un ouvrier aventureux et troublé, car il faisait constamment des expériences sur la manière de peindre et il a passé en revue tous les procédés. L'unité de sa recherche, un peu capricante en apparence, réside en ce point qu'il a voulu introduire la couleur dans le portrait. Son aptitude était ici en harmonie avec son désir, car il est arrivé souvent à des blancheurs laiteuses, à des notes dorées, à des accents rouges qui sont d'un véritable coloriste. Gustave Ricard, qui a eu toutes les manières, est très incomplètement représenté au Champ de Mars : nous avons cependant le portrait de Mme Sabatier ou « la dame au chien » qui fut un des grands succès de l'artiste et qui est en effet une peinture excellente, et celui de son ami Charles Chaplin, où, sous la caresse d'un pinceau manœuvré à la Van Dyck, la vie éclate dans une fleur de coloration et de lumière. Il faut ajouter, non sans regret, que Ricard ne fut guère compris que par les délicats et qu'il est bien loin d'avoir laissé le souvenir glorieux auquel son talent lui donnait droit.

Le succès dans cette branche de l'art appartient d'ordinaire à ceux qui subissent les fatalités de l'agrément et font des concessions à leurs modèles. Cabanel, qui a tenu tant de place à l'Académie et dans l'école, avait été fort intéressant au début. Il a fait sous l'Empire plusieurs portraits féminins qu'animait une grâce sérieuse, et qui révélaient, avec un précieux sentiment des élégances, une sage fermeté de pinceau; mais son succès lui devint fatal. Cabanel fut de bonne heure accepté par la mode, et les gens du grand monde ont fini, sinon par le perdre, du moins par le compromettre. Pour complaire à sa noble clientèle, il a beaucoup trop aimé les chairs ultra-satinées, les yeux agrandis, les mains prétentieusement contournées, les alanguissements romanesques et les mollesses fondantes. Il y a trop de romance dans son affaire. Ainsi que Lafenestre, toujours enclin à la clémence, a cru devoir le rappeler dans son excellente étude sur le peintre disparu [1] nous avons un instant applaudi aux

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. I, p. 265.

promesses de Cabanel, mais quand il commença à édulcorer son idéal, nous l'abandonnâmes à ses succès mondains. Aujourd'hui encore, après avoir revu les portraits de la duchesse de Vallombrosa et de la duchesse de Luynes, nous croyons, sans parti-pris et sans colère, que ce galant homme a donné de très dangereux exemples et nous espérons qu'ils ne seront point suivis.

De là part de M. Elie Delaunay, nous n'avons pas à craindre de pareils excès d'amabilité. Prix de Rome en 1856, il est peintre d'histoire et il a dans son carquois plus d'une flèche, car son tableau du Luxembourg, la *Peste*, est inspiré par un sentiment tragique. Dans ses portraits, il parle un langage aussi austère que celui de Cabanel était affadi. On a même pu lui reprocher quelquefois d'avoir la main trop ferme et de fouiller l'effigie humaine avec un pinceau implacable comme l'outil travaillant le métal. Dans son œuvre déjà considérable et qui heureusement s'augmente chaque jour, il y a des portraits coulés et ciselés à la façon des médailles. Souvent ses carnations, interrogées d'un doigt indiscret, auraient rendu le son du bronze ou de là pierre. Ce défaut a surtout paru sensible dans quelques portraits féminins, où la parenté bien connue de la femme avec la fleur, était vraiment trop sacrifiée à la recherche de la solidité et du relief.

Malgré cette réserve, l'exposition de M. Delaunay au Champ de Mars est des plus belles. Il y a là une série de types, tous très modernes et très vivants, dont les dissemblances relatives et la variété individuelle démontrent chez l'artiste une conviction puissante et une sincérité intraitable. Comme les maîtres des grandes époques, M. Delaunay voit bien que les modèles qui posent devant lui sont différents par les lignes, par les colorations, par le caractère moral et il parvient à les faire vivre dans leur particularité visible ou devinable. Les portraits qu'il expose et qui représentent les divers moments de sa manière, il faudrait les examiner les uns après les autres et les louer comme ils le méritent. On y verrait la ferme volonté, le zèle constamment attentif d'un peintre qui ne s'arrête pas aux surfaces et qui s'acharne à creuser profond. A défaut du *Legouvé* devenu classique, on retrouve au Champ de Mars le général Mellinet, si puissamment caractérisé par sa cicatrice, le portrait de Mme de Buron, si vivante sur son fond vert (1885), celui de M. Barboux, si pénétrant et si incisif, et celui d'un abbé, peint à Nantes en 1887 dans un encadrement à la florentine et d'un pinceau caressé comme celui de Bronzino en ses meilleurs jours. On sait,

grâce à quelques esquisses inspirées par des prétextes mythologiques, que M. Delaunay, sans être un coloriste absolu, a un certain goût pour les belles associations de tons. Le portrait de Mme Toulmouche, si précieux pour le dessin, est un de ceux où cette recherche des colorations harmonieuses se montre avec la plus charmante évidence. Le modèle s'enlève avec beaucoup de relief sur un fond de campagne d'une verdure un peu chimérique: toilette d'été; robe d'étoffe écrue, manches de mousseline laissant transparaître le rose des bras; gants de suède assez foncés, une fleur pâle à la ceinture, et, çà et là, des nœuds, des garnitures de velours amarante; la parure est faite pour faire valoir le clair visage qu'illuminent un aimable sourire et des yeux gris-bleus d'une admirable vitalité. Ce portrait, sérieux, familier, éloquent, est un des chefs-d'œuvre de M. Delaunay. Il serait curieux de placer à côté de cette peinture, une des images de Cabanel, dernière manière. On verrait par la comparaison combien l'amour de la vérité et du caractère l'emporte sur le mensonge doucereux et mondain.

Une parfaite science de la forme, une exécution éprise des morbidesses ont depuis longtemps assuré le succès des peintures de l'éminent sculpteur M. Paul Dubois. Le principe vaguement italien qui anime ses types sculptés se retrouve dans ses portraits peints, et, en effet, bien que M. Paul Dubois n'ait jamais eu le prix de Rome, il semble avoir été profondément touché par l'italianisme du bon moment, je veux dire de l'heure exquise où Léonard, d'abord un peu sec, commence à attendrir son modelé et apprend à creuser au coin des lèvres les fossettes du sourire. Cette parenté s'est révélée d'abord dans quelques têtes au crayon noir d'un très beau caractère : devenu peintre, M. Dubois est allé plus loin encore. On dirait qu'il a étudié Prud'hon et aussi qu'il a côtoyé M. Henner, alors que celui-ci, revenant d'Italie, renouvelait le modelé lombard. Il y a au Champ de Mars certains profils d'enfants d'une pâte à la fois onctueuse et ferme qui rattache M. Paul Dubois aux plus belles traditions de la technique : quant au grand portrait de Mme Auguste Dreyfus, debout et vêtue de noir, c'est un chef-d'œuvre d'une souveraine élégance.

Considéré comme portraitiste, M. Bonnat est tourmenté par cette pensée que le premier devoir d'un galant homme est d'exprimer le relief des formes vivantes. Dans cet ordre d'idées, il arrive à de très surprenants résultats. Quelques-unes de ses figures paraissent sculptées. Sans doute, il y a un soupçon de maçonnerie dans sa manière de peindre les chairs, et son procédé de travail pourrait prêter à la

discussion. On aurait également le droit — et nous en avons usé plus d'une fois, — d'exprimer un doute sur la valeur du système qui consiste à enlever les personnages sur des fonds brouillés où s'accu-



PORTRAIT DE M. FRANÇAIS, PAR M. CAROLUS DURAN.

(Dessin de l'artiste.)

mulent les fumées rousses, les chaleurs charbonneuses, les suies invétérées, combinaison arbitraire qui fait venir à l'esprit des velléités de ramonage. Ce sont là des habitudes d'école qui ne sont plus de notre temps et qu'il est permis de condamner. Il n'en n'est pas moins vrai cependant que, sur ces fonds fuligineux et surchauffés, la figure

humaine ressort avec une saisissante énergie. Un grand intérêt s'attachera toujours au portrait en pied de M. Puvis de Chavannes, à celui de M. Jules Ferry où éclate si bien la forte notion de la vie individuelle, à celui du cardinal Lavigerie, page solidement caractérisée qui obtint un si vif succès au Salon de 1888 et qui triomphe encore par sa belle allure. On peut hésiter sur la légitimité des méthodes de M. Bonnat, mais on ne peut lui refuser le mérite de frapper fort et de marquer toutes ses œuvres d'un puissant cachet personnel.

M. Carolus Duran est aussi un maître qui arbore dans le groupe des portraitistes modernes un étendard blasonné d'une armoirie spéciale, et même un peu voyante. Malgré les inégalités qu'on peut lui reprocher, il est volontiers préoccupé de la couleur et il cède en ce point à la loi de ses origines, car les études qu'il a pu faire en Italie et en Espagne ne lui ont jamais fait oublier que sa naissance le rattache à la frontière flamande. Il n'a pas toujours eu pour l'harmonie les respects qu'elle mérite, étant convaincu que le ton local a son droit et qu'il doit être sincèrement reproduit, alors même qu'il parle un peu haut dans le concert. Mais, si c'est là une faute, elle appartient à la première manière de M. Carolus Duran : depuis quelques années, l'exercice de son art l'a rendu beaucoup plus délicat sur le chapitre de l'unité. A quelques-unes de ses œuvres d'autrefois, comme le portrait de Mme Feydeau, qui est de 1869, l'exposition associe un choix très heureux de peintures plus nouvelles, telles que le charmant portrait de sa fille (1888), celui de M. Pasteur, qui était inédit, et celui du peintre Français qui est un chef-d'œuvre. Jamais M. Carolus Duran n'a montré, avec une aussi éclatante évidence, qu'il est un beau peintre. Le portrait de l'éminent paysagiste a été fait en quelques heures et il a le brillant et le charme d'une victoire facile; sans parler du caractère du modèle qui est intelligemment respecté, le pinceau, à la fois très savant et très libre, a rendu les fraîcheurs rosées du visage, et l'instrument est manœuvré avec une aisance heureuse et triomphante. Il y a dans la peinture ainsi comprise, la spontanéité de la fleur. Quelle leçon pour les acharnés ou les impuissants qui croient encore à la vertu de l'art difficile!

La liste serait bien longue si l'on voulait énumérer tous les portraitistes qui font honneur à l'école française. M. Fantin-Latour est un des plus délicats. Avec la *Lecture*, tableau d'un charme intime et silencieux, nous avons au Champ de Mars le portrait de Manet,

document significatif qui prouve que ce barbare était un gentleman fort correct, et le cadre célèbre où M. Fantin-Latour a réuni les portraits du graveur Edwin Edwards et de sa femme. Les deux personnages, habilement mis en action, sont saisis dans la familiarité de leur vie de tous les jours. Le mari, un peu penché en avant, fouille dans un portefeuille d'estampes; Mme Edwards, sérieuse et bienveillante, préside à cette opération qu'elle a vu accomplir tant de fois. Des demi-teintes d'une finesse extrême mettent leur caresse sur les visages et sur les mains. La séduction irrésistible qui se dégage des peintures de M. Fantin provient aussi de l'emploi de certains gris qu'il mêle à ses carnations et de l'unité sans défaillance qu'il répand sur ses toiles. Il est, en outre, un subtil traducteur du caractère. Nous avons souvent exprimé le regret que l'État, qui doit se montrer attentif à réunir dans ses musées tous les représentants de l'art moderne, ne possédât encore aucune œuvre de ce sérieux portraitiste.

Un peintre qui laissera aussi de bonnes notes pour l'histoire de ses contemporains, c'est M. Cormon. Au point de vue de la technique, ses vives images appartiennent à la meilleure école; elles sont solides et résolues : mais en même temps elles sont fortement individuelles et parlantes. Les portraits de M. Henry Maret, de M. Marcel Deprez, de M. le professeur Hayem, arrêtent l'œil du promeneur et le retiennent longtemps, car ils disent tout ce qu'il importe de savoir sur les personnages qu'ils représentent et qu'ils éternisent. Enfin, parmi ceux que de récents succès signalent à notre attention, il ne faut pas oublier M. Paul Mathey qui lui aussi a un grand sentiment de la vie. Habile metteur en scène, il agite le spectacle et fait remuer ses modèles. Le portrait de M. Félicien Rops, debout près d'une fenêtre et regardant l'eau forte dont il vient de tirer une épreuve, a l'intérêt d'un tableau et la valeur d'une profession de foi. Et n'est-il pas légitime, en effet, de représenter le personnage dans l'exercice de ses fonctions journalières, entouré de ses bibelots et de ses outils familiers et de le faire respirer et vivre dans son atmosphère habituelle? A l'appui de cette méthode, le portraitiste pourrait invoquer des traditions glorieuses. Tout le monde a vu, au Musée de Zurich, le fier tableau où Rigaud a placé Keller travaillant au milieu de sa fonderie. Ces entourages empruntés à la vie réelle sont plus rationnels et plus instructifs que les fonds arbitraires auxquels beaucoup de nos peintres se sont habitués et qui, enlevant le personnage à son milieu normal, finissent par en faire une pure abstraction métaphysique.

VIII

C'est une autre Exposition qui recommence avec l'armée, très ondoyante et très diverse, des peintres de la vie familière ou rurale, des conteurs d'anecdotes en quête du sentiment ou de l'ironie, des historiens de l'ouvrier pris à son travail ou du mondain en flagrant délit d'élégance. Dans le développement chronologique de ce genre de peinture, qui est à lui seul une encyclopédie, l'artiste le plus ancien est Octave Tassaert, car il est né avec le siècle (1800-1874). Je n'ai peut-être pas dit, mais j'ai toujours pensé qu'on avait un peu exagéré son rôle. Tassaert est un novateur de petite étoffe. Il a cependant collaboré à la restauration de la peinture, compromise par les Greco-romains et, parfois, dans certaines nudités à intentions galantes, il a trouvé une note rose, une fraîcheur fleurie qui étaient une nouveauté. Mais l'indigence de son dessin l'a maintenu à la porte du temple. L'artiste n'a été suivi qu'en raison de ses colorations et de la liberté de son travail large, approximatif et facile. Tassaert a été aussi un moderne, par un goût curieux pour le sentimental dont la séduction sera éternelle dans un pays que Diderot et Greuze ont attendri pour jamais. Il a raconté les scènes tragiques de la vie des pauvres et il a intéressé les âmes sensibles par certains intérieurs de mansardes où les vaincus de la grande bataille allument le réchaud du suicide. Dans les sujets qui mettent en scène les heureux de ce monde, car il a côtoyé tous les genres, Tassaert a été un peu commun, un peu bourgeois, à la mode des élégances de 1830. Ce n'est pas par la distinction des types que brille le *Retour du bal*, prêté par M. H. Rouart. Les costumes ont vieilli et aussi le sentiment, mais le tableau est précieux par le choix des colorations et par le faire. La facile coulée de la pâte remplace l'ancienne sécheresse chère à Boilly et aux métalliques. Il est certain que tout en agrandissant le programme exploité par les diseurs d'historiettes, Tassaert a contribué au renouvellement de l'école anecdotique.

Il eut paru hardi, il y a quelques années, d'introduire Daumier dans l'histoire de la peinture française; mais tout est possible aujourd'hui et nous trouvons tout simple que l'Exposition, très libérale, du Champ de Mars ait fait une place à quelques-uns des tableaux du grand moqueur (1808-1879). A vrai dire, le pinceau

n'est pas son outil essentiel. Daumier est l'homme du crayon lithographique : dans son abréviation puissante, une silhouette révèle un caractère, mais pour exprimer toute sa pensée l'artiste a besoin du contraste des blancs et des noirs. Il est même si habile à ce jeu des oppositions qu'il obtient l'équivalent de la couleur. Bien qu'elles soient inspirées par le même sentiment que ses dessins, ses peintures ne vont pas aussi loin comme résultat optique et elles n'ont jamais l'effet vibrant qu'on admire dans ses moindres crayonnages. Il s'était mis assez tard au maniement du pinceau. Il est fâcheux qu'il n'ait pas connu Brauwer et Frans Hals qui lui auraient appris l'éloquence de la touche et le cinglant du coup de fouet; son exécution est toujours large, mais elle n'est pas assez incisive. Ce n'est point à dire que les peintures de Daumier soient languissantes. Il y a bien de l'esprit dans l'*Amateur d'estampes*, et la force comique éclate dans les *Avocats*, un sujet qui a souvent éveillé sa verve et qu'il a toujours traité avec une magistrale ironie.

L'ordre des dates appellerait ici un grand nom qui est l'honneur de l'art français. Ce n'est pas incidemment et à la fin d'un chapitre où la lassitude de l'écrivain et celle du lecteur sont bien naturelles qu'on pourrait parler dignement de l'œuvre considérable de M. Meissonier et du respect qu'inspire sa longue vaillance. Cette étude a d'ailleurs été faite bien des fois, et les amateurs ont pu l'entreprendre eux-mêmes lorsque M. Meissonier, célébrant le cinquantième anniversaire de son entrée dans l'art, exposa en 1884 aux galeries de la rue Sèze les principales pages de son glorieux dossier.

Ainsi qu'on pouvait l'espérer, M. Meissonier est à l'exposition centennale et à l'exposition décennale. Ici et là on le retrouve comme portraitiste, comme peintre de sujets militaires, comme peintre de personnages à costumes rétrospectifs travaillant, jouant ou lisant dans des intérieurs abondamment meublés. La fameuse *Barricade* de la collection Van Praet n'étant pas venue, la note émouvante manque un peu à ce brillant ensemble. Mais le portrait de M. Delahante, de l'Exposition universelle de 1867, reste digne d'un musée et nous y voyons comme autrefois la ressemblance intime d'une personnalité où se résument une situation sociale et un moment de la vie moderne : il y a là le loyal respect pour la nature et la belle certitude du travail. Parmi les peintures à base historique, nous revoyons le *1814* et le *Solférino* du Luxembourg, un bijou incomparable à cause de l'importance que les figures conservent sur le paysage lombard, de l'élégance des chevaux et de l'esprit, miniaturé mais large, qui pétille dans les

petites têtes des personnages. Pour les sujets de genre, nous avons le *Graveur à l'eau-forte*, du Salon de 1862, qui est une merveille de virtuosité, et la *Madonna del baccio*, ce mystérieux intérieur d'une chapelle de Saint-Marc où l'on voit une femme agenouillée dans les transparences du clair-obscur. On a pu dire autrefois que M. Meissonier n'avait pas toujours l'exact sentiment des distances, que son œil trop bien armé lui montrait souvent avec une précision excessive les figures et les choses éloignées, mais ces réserves indiquées, il faut, comme nous l'avons proposé jadis, rester fidèle « au maître qui a si largement compris et exprimé la nature inanimée ou vivante, à l'admirable ouvrier qui a donné à la patience le libre langage de l'exaltation[1]. »

Un autre grand nom nous réclame, un nom qui nous ramène aux meilleurs souvenirs de notre jeunesse. Il y a bien longtemps en effet que notre curiosité et notre sympathie ont été mises en éveil par les scènes rustiques de M. Jules Breton. Lorsqu'on exposera un jour l'ensemble de son œuvre, on verra quelle unité existe entre toutes ses créations, différentes quand le motif l'exige, mais semblables en ce sens qu'elles sont inspirées par le même esprit, qui est celui d'un observateur loyal, et par la même âme qui est celle d'un poète facile aux tendresses. Les documents réunis au Champ de Mars ne sont pas assez nombreux pour permettre de raconter la vie laborieuse de M. Jules Breton. Le commencement nous manque, puisque le Luxembourg a gardé la *Bénédiction des blés*, qui est de 1853 et où l'ardeur de la saison chaude et le rayonnement du soleil sont déjà exprimés avec une parfaite sûreté de vision. A défaut de cette préface qui nous échappe, l'Exposition centennale nous permet de saisir M. Breton en 1859 au moment où il expose — les anciens se souviennent de ce succès, — le beau tableau du Musée de Lille, la *Plantation d'un calvaire*. On pouvait le deviner par avance, mais on vit clairement ce jour-là que M. Breton était solidement armé contre les grossièretés du réalisme inintelligent et qu'il aimait à faire parler une âme dans un visage. Parmi les figures, bourgeoises ou rurales, qui composent la procession, il n'en est pas une qui ne s'associe du fond du cœur à l'acte religieux que le village accomplit et ne soit, tout en gardant l'intime exactitude du portrait, relevée par un accent de conviction morale et de poésie. Nous comprîmes bien alors qu'il y avait là une

1. Les questions relatives aux procédés de M. Meissonier ont été examinées avec soin dans un article du *Temps* (20 juillet 1884).



Gazette des Beaux-Arts. Imp. A. Clément Paris

UN PROMENEUR AU SIÈCLE DERNIER, PAR E. MEISSONIER

(Dessin au crayon. — Exposition Universelle.)

nouvelle manière de sentir la vérité et de la dire. Et maintenant que l'évolution s'est poursuivie, nous sommes en mesure de reconnaître qu'il y a dans la plupart de ces têtes campagnardes le commencement de cette gravité émue que nous admirons aujourd'hui dans les *Pardons* de M. Dagnan-Bouveret. Il faut rendre justice aux initiateurs. M. Breton nous a beaucoup aidé à sortir du sentimentalisme de la romance et de la rusticité de convention.

C'est aussi un tableau ancien que celui des *Sarcleuses*. Il est de 1861 et il est justement célèbre. « Le tableau des *Sarcleuses*, disait Gautier, produit une impression mystérieuse et douce qu'on n'atten drait pas de son titre. Le soleil se couche ; déjà son disque rouge a disparu plus qu'à moitié derrière la ligne d'horizon, au bout d'une vaste plaine dont quelques femmes courbées arrachent les mauvaises herbes. L'une d'elles, fatiguée sans doute, s'est relevée et se tient debout au second plan, détachée en silhouette sur la limpidité du ciel avec une sveltesse et une élégance rares. Le travail va finir avec le jour, et la belle créature se redresse comme une plante à la fraîcheur du soir ». C'est bien là le tableau, mais ce que Gautier ne dit pas, c'est la finesse d'observation avec laquelle M. Jules Breton, véritable homme des champs, a noté le mystère de la lumière finissante et la décoloration que subissent les verdures à l'heure où le crépuscule met sur les choses ses voiles transparents encore, mais déjà mouillés. Dès 1861, M. Breton était passionné pour les soleils couchants et depuis lors il n'a pas cessé d'être le fidèle amoureux de cette heure délicieuse où les silhouettes dessinent leurs élégances sur le calme des fonds empourprés. Sa passion pour cette minute exquise s'est montrée dans la plupart de ses tableaux comme dans ses poésies.

Car, ainsi qu'il l'a dit lui-même au liminaire de ses *Œuvres poétiques*, Breton a longtemps ignoré le poète qu'absorbait en lui l'opiniâtre travail du peintre. En 1867 pourtant, il faisait des vers et ayant montré un de ses petits poëmes à Fromentin et à Gautier, il reçut de ces deux maîtres le conseil de le publier. Bientôt l'auteur entra en relation intime avec quelques-uns des poètes de l'académie du passage Choiseul et il prit sa place dans ce groupe des Parnassiens qui, ainsi qu'il l'a dit justement, « poussa si loin l'art des vers. » Consacré à ses propres yeux par l'estime de ses camarades, il publia les *Champs et la mer* en 1875, et *Jeanne* en 1880. Ces deux recueils, allégés de quelques pièces, ont formé les *Œuvres poétiques* (1887).

Breton croyait nous donner dans ce volume une édition complète et définitive. Illusion ! Quand on a entendu murmurer à son oreille

la musique des syllabes chantantes, on ne renonce pas à la poésie, et contre le despotisme du mal adoré on ne connait guère qu'un remède radical, le sépulcre. Tout en multipliant ses tableaux, Breton a continué à faire des vers, comme on peut le voir ici même. L'autre jour, il m'a fait l'honneur inespéré de m'envoyer deux strophes à propos d'un de ses tableaux de l'Exposition, l'*Appel du soir*. La peinture est de 1889; les vers sont d'hier. Il y a là deux formules ou deux moments de la même pensée. C'est la glorification de l'heure enchantée où, la fin du jour étant venue et la lune faisant déjà briller dans le ciel son croissant pâle, une des travailleuses de la prairie appelle ses compagnes en dressant sur l'horizon son élégante silhouette et en brandissant en l'air sa faucille. On lira ces vers qui, si le tableau avait besoin d'être expliqué, pourraient être inscrits au bas du cadre comme un poétique commentaire. Mais ici, toute glose est superflue, car la peinture parle bien haut dans sa lumière calmée : elle dit admirablement la mélancolie de la campagne quand les champs, où s'éteint la couleur, commencent à s'endormir dans la buée du soir.

Avec l'*Étoile du berger* (1887), les *Jeunes filles allant à la procession* (1888), un portrait et quelques têtes de femmes du plus beau caractère, nous avons encore de Jules Breton un autre effet du soir, l'esquisse du *Hameau dans le Finistère* qu'on se souvient d'avoir admiré au Salon de 1882. Le tableau définitif, dont nous ignorons les destinées, est une des plus belles œuvres du maître. L'esquisse est toute petite, mais elle n'est pas moins précieuse, car la lumière s'y concentre avec plus d'intensité. Au second plan, au bord d'un chemin, une pauvre maison dont le dernier rayon du soleil dore la muraille; il est tard; déjà la lune apparait dans le ciel. Avant de rentrer, des femmes, vêtements noirs, coiffes blanches, devisent tranquillement. Ce qu'elles disent, on ne l'entend pas, mais on le devine; elles s'entretiennent de choses sérieuses, le soir clément faisant taire les petitesses dans les âmes, comme il apaise les tons bavards dans le grand silence des plaines recueillies. Cette esquisse, d'un sentiment profond et d'une exécution superbe, suffirait, si elle était placée dans un musée, à révéler le poète et le peintre.

Un nom a été prononcé tout à l'heure — celui de M. Dagnan-Bouveret — qui, mis à la suite du nom de M. Breton, paraîtra sans doute à sa place. M. Dagnan, est, dit-on, un élève de M. Gérôme, mais il a librement pris son vol et aujourd'hui il est une des plus chères espérances de la génération nouvelle. Nous voyons en lui un



L'Appel du Soir

à mon ami Paul Mantz

C'est l'heure du retour. La Nuit monte. Tout fume.
Le Soleil, lentement, sous l'humide encensoir
Tombe, rougit, frémit à la fraîcheur du Soir,
Calme ses feux tremblants et s'endort dans la brume.

La Faneuse a jeté l'appel. Il vibre encor..
Et son bras, pour signal, lève haut sa faucille
Lune noire au ciel clair où déjà Vénus brille
Où la Lune nouvelle arque son croissant d'or

Jules Breton

FAC-SIMILÉ D'UN AUTOGRAPHE DE M. JULES BRETON.

Nota. — Cet autographe était déjà gravé quand nous avons reçu de M. Jules Breton la prière de modifier l'avant-dernier vers de la façon suivante :

« Sombre croissant au ciel où déjà Vénus brille. »

excellent peintre de la lumière intérieure, car dans la *Bénédiction*, par exemple, la délicatesse du clair-obscur vient à l'appui du sentiment; la *Vaccination*, de 1879, est aussi un tableau des plus remarquables; mais ces œuvres-là sont anciennes et, depuis lors, M. Dagnan a fait bien des progrès. Le *Pardon* du Salon de 1887 et les *Bretonnes au Pardon*, qu'on admirait, il y a quelques mois, au palais des Champs-Élysées, sont des Dagnan définitifs et qui disent tout. Il y a là des têtes expressives, vivantes comme des portraits, et avec cela claires et presque sans ombres qui font penser à la sainte candeur des maîtres du XVe siècle finissant. Mais, hélas ! ce que je pourrais écrire ici, je l'ai déjà dit, et pour M. Dagnan comme pour tous ses camarades de la jeune École, je me trouve en présence d'un obstacle que j'aurais dû prévoir, l'inconvenance absolue qu'il y aurait à me réimprimer. Salonnier depuis le jour où Noé sortit de l'arche, j'ai salué par de longues écritures l'avènement de tous les nouveaux venus ou du moins de tous ceux qui comptent. Alors même que mon travail devrait rester incomplet, — et je suis honteux des lacunes qu'il présente, — je ne peux répéter ce que j'ai dit en ces dernières années et ce que je disais hier encore. Ce châtiment est des plus légitimes pour tous ceux qui ont trop écrit.

Aussi bien l'heure passe, plus rapide aux minutes suprêmes: l'Exposition du Champ de Mars va se clore. Elle devait durer six mois : l'échéance est venue. Six mois, disait-on, c'est une période notable dans la vie d'un critique et ce délai suffira aux curieux les plus passionnés. Il n'a pas suffi : les étrangers, pèlerins envoyés par tous les mondes, ont rendu justice à la souveraineté de l'art français; ils voulaient décerner à tous nos peintres une médaille collective et décorer le drapeau. A quel point l'hommage était mérité, nous aurions voulu le dire, et nous l'avons à peine indiqué. Mais si le Champ de Mars ferme ses portes, les œuvres nous restent, et nous gardons, sinon la force, du moins le désir de les étudier encore.

PAUL MANTZ.

L'EXPOSITION RÉTROSPECTIVE

DE

L'HISTOIRE DU TRAVAIL

AU PALAIS DES ARTS LIBÉRAUX.

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE[1].)



Trois mois passés hors de France m'ont convaincu du succès prodigieux obtenu à l'étranger par l'Exposition universelle : chacun en parle, chacun l'admire, ceux qui l'ont vue et ceux qui se désolent de ne pas la voir. J'ai entendu un contrôleur de tramways, en Écosse, comparer la hauteur d'une église avec celle de la tour Eiffel; et il n'est pas de famille en Allemagne où les enfants ne jouent à construire, avec des petits carrés de carton doré, cette tour mémorable. Et j'ai été à la fois surpris et ravi de constater que, après la tour Eiffel et les sauvages des Invalides, c'est à l'Exposition des Arts libéraux que s'adressaient la plupart des admirations. Les journaux anglais, italiens, allemands, polonais, lui consacraient des articles enthousiastes : les voyageurs que je rencontrais me demandaient si le Gouvernement n'allait pas conserver cette histoire de la civilisation humaine.

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. II, 3e période, p. 67.

J'avais examiné avec soin l'Exposition de l'Histoire du travail, et son succès à l'étranger me surprenait un peu. J'avais été vivement frappé de la noblesse du but général que s'étaient proposé les organisateurs; mais j'avais découvert dans la réalisation tant de lacunes et de faiblesses, des défauts de proportion si marqués, que j'avais été porté plutôt à regretter qu'une foule de parties vraiment excellentes eussent été perdues dans un ensemble trop incohérent.

Il m'a suffi de revoir le Palais des Arts libéraux, l'autre jour, pour revenir de mon étonnement. Oui, il y a dans l'Exposition de l'Histoire du travail des parties excellentes; mais loin d'être perdues dans l'ensemble ce sont elles qui, d'abord, nuisent plutôt à l'ensemble et nous empêchent d'apprécier comme il convient sa belle et neuve grandeur. En somme, il n'y a pas un aspect de la civilisation humaine qui ne soit représenté dans ces cinq sections, et pour peu que l'on se contente de grandes lignes et de notions générales, on y trouve un enseignement historique plus complet que nulle autre part. Il y a vingt ans que les Anglais et les Allemands tâchent de réaliser chez eux des Musées du même genre; ils mettent à cette entreprise leur ardent amour de l'instruction pratique; ils disposent de vastes palais et de capitaux sérieux; et il est sûr que, en quelques mois, par le seul fait d'une initiation et d'une invention qui n'appartiennent qu'à nous, la France a su organiser un embryon de Musée historique mieux approprié à son but que toutes les créations étrangères.

L'exhibition juxtaposée de l'outil et de l'œuvre produite, la nette distinction des arts, des sciences et des industries, avec des sections spéciales pour les industries des moyens de transport et de la guerre, la préoccupation d'un classement qui fasse bien voir l'évolution des formes, sont autant d'idées éminemment pratiques, dont, en somme, l'Exposition de l'Histoire du travail nous fournit une réalisation très suffisante. Et que si notre attention est détournée de ce plan total par l'attrait supérieur de quelques détails, c'est, je pense, le résultat d'une nature plus soucieuse de beauté que d'instruction, et même un peu rebelle aux tendances pédagogiques des natures anglaise et allemande.

J'avais espéré qu'il me serait possible de tenter, à l'occasion de cette Exposition, une façon d'histoire des formes artistiques, et de la série de leurs changements à travers les âges. Une telle entreprise aurait exigé, malheureusement, plus d'espace que je n'en puis disposer

et aussi plus de compétence que je n'en saurais avoir. Me permettra-t-on de me borner à un travail plus facile, et de noter simplement, parmi les ouvrages de toute sorte qui remplissent le Palais des Arts libéraux, ceux qui offrent, par eux-mêmes, un intérêt artistique? Encore me verrai-je forcé d'en omettre beaucoup, sans compter ceux



LA PIERRE DE DANEMARK.

(Histoire rétrospective du Travail.)

que je n'ai pu voir, perdus dans les innombrables recoins d'une architecture pittoresque, mais décidément trop compliquée pour la destination qu'on lui a donnée.

I.

Pourquoi la section d'anthropologie et d'ethnographie s'ouvre par un énorme Bouddha en bois doré, et pourquoi les crânes d'assassins

y sont si nombreux, je l'ignore; mais le Bouddha, qui appartient à M. Bing, fait en somme très belle figure, et les crânes d'assassins sont exposés dans de petites salles si obscures que l'on peut aisément se dispenser de les voir. Il y a, au contraire, dans la même section, une série d'objets préhistoriques que l'on ne saurait trop regarder, tant ils disposent à la rêverie sur ces hommes inconnus qui les ont façonnés, tant ils prouvent aussi le goût naturel et inné de l'humanité pour les formes plaisantes aux yeux. C'est la collection de M. Wilson, une multitude d'armes et d'ustensiles en silex, provenant de l'Amérique du Sud, probablement très postérieurs aux objets de même espèce trouvés en France, mais à coup sûr d'un plus beau travail; c'est la riche collection de M. Nicaise : silex, poteries, os travaillés, découverts dans la Butte du Moulin d'Oyes, haches, vases, pierres polies de la grotte dolmen de la Garenne-Verneuil, antiquités gauloises et gallo-romaines exhumées en divers points du département de la Marne et présentées dans un ordre chronologique, qui permet d'en suivre la filiation. Ailleurs, ce sont la collection de silex taillés de M. Cunisset-Carnot; les beaux os sculptés, les épées de bronze de la collection Élie Masserat; les armes en fer, bracelets, colliers, de la collection Chantre ; le torque, le bracelet et le collier gaulois, en or, trouvés en 1885 à Lasgraisses dans le Tarn, et prêtés par le Musée de Toulouse; les collections Caranda et Piette, l'une avec ses poteries, ses armes, ses verreries des époques gauloise, gallo-romaine et mérovingienne, l'autre avec ses belles urnes extraites des tumulus pyrénéens. Mais il convient de mettre hors de pair l'Exposition de M. Siret, nous montrant avec tous ses détails la première époque du métal dans le sud-est de l'Espagne, et les vitrines d'antiquités danoises, haches en silex, colliers, ornements, prêtés par le Musée de Copenhague, en même temps qu'une étrange pierre funéraire, élevée en l'honneur du premier roi de Danemark, et couverte d'inscriptions runiques.

Voici, à côté de ces œuvres d'art préhistoriques, leurs auteurs. Quelques-uns ne sont plus que des squelettes desséchés, et de quelques-uns c'est à peine s'il est resté le crâne ; mais en voici d'autres que les soins de M. Hamy ont fait revivre pour nous, sous la forme de mannequins de cire, et qui, vêtus comme ils ont dû l'être jadis, font de leur mieux pour recommencer leurs primitifs travaux. Les quatre âges de l'humanité préhistorique sont représentés par quatre groupes : les hommes de l'âge du mammouth s'essaient à l'architecture; ceux de l'âge du renne, de l'âge de la pierre polie et de l'âge

de bronze ne sont pas moins actifs ; des forgerons nègres, des papetiers aztèques, des Samoïèdes leur tiennent compagnie. Tous font la joie des passants et en même temps les instruisent; et s'ils



GRAVURE DE GEOFFROY TORY, TIRÉE DES « PETITES HEURES DE LA VIERGE ».

(Collection de M. Léon Gruel. — Histoire rétrospective du Travail.)

ne manquent pas de nous faire songer au Musée Grévin, ils nous rappellent aussi des groupes de cire semblables, mais infiniment plus gauches et plus ridicules, qui sont l'orgueil de divers Musées archéologiques allemands.

Combien à plus juste raison, les Allemands doivent nous envier les groupes qui garnissent le pourtour de cette première section! Les auteurs y ont mis tout l'art dont ils disposaient; et puis ce sont ici

des reconstitutions vraiment historiques, fondées sur les documents les plus précis. Ajoutons qu'ils nous sont présentés par l'élite de nos savants : c'est M. Salomon Reinach qui nous montre, d'après les bas-reliefs de Sens et de Lillebonne, un potier gallo-romain vendant ses ouvrages à une élégante jeune dame; c'est à la science de M. Heuzey que nous devons l'imposant architecte chaldéen : il a vécu il y a cinq mille ans, cet architecte, et pourtant son maintien offre déjà tous les signes de la gravité et de l'importance qui caractérisent aujourd'hui ses confrères. Grâce à MM. Perrot et Collignon, nous pénétrons dans la maison d'un potier athénien; plus loin, M. d'Hervey de Saint-Denis nous fait voir des Chinois fabriquant des émaux cloisonnés, dans le voisinage de femmes de l'ancienne Égypte occupées à tisser le lin que nous restitue M. Maspéro.

Au premier étage, la section d'ethnographie est malheureusement d'un bien moindre intérêt. A peine si j'ai pu découvrir, parmi le plus effarant désordre, la collection d'antiquités égyptiennes de M. de Menasce, les marionnettes javanaises de M. Lesouëf, les poupées japonaises de M. Krafft et deux adorables séries de pots et de bols à thé japonais (à MM. Gonse et Bing), tout miroitants de chauds reflets, variant à l'infini leurs nuances délicates. Le reste, dans son pêle-mêle, est un assez banal bric-à-brac. Avouerai-je pourtant que j'ai passé un heureux quart d'heure devant une trentaine de photographies instantanées de M. Nadar, représentant toutes les phases d'une conversation philosophique de feu M. Chevreul? Les expressions sont d'un naturel tout à fait folâtre. Non moins folâtre une série de photographies résumant dans la figure d'un sixième personnage tout fictif, celles de cinq personnes très différentes l'une de l'autre et parfaitement réelles.

II.

Au rez-de-chaussée comme au premier étage, la Section II, dite des Arts libéraux, a été organisée avec un soin et une compétence admirables : le seul malheur ici est dans cette installation qui cache et prive de lumière quelques-unes des plus belles parties.

Les Arts libéraux, ce sont les sciences et les beaux-arts. Nous devrions passer tout de suite à l'examen de ces derniers, si les savants d'autrefois n'étaient pas en même temps des artistes, qui entendaient employer de beaux instruments pour découvrir de belles lois. Et il

semble que les organisateurs de l'Exposition de l'histoire du travail se soient sentis ranimés de cette fièvre artistique, car ils ont amon-



JEUNES FILLES JAPONAISES, PAR SOUKENOBOU.

(Gravure de la collection de M. Louis Gonse. — Histoire rétrospective du Travail.)

celé les beaux instruments anciens dans l'histoire qu'ils nous ont offerte du progrès des sciences.

Un astrolabe persan du XIIe siècle, un grand globe céleste de

Coronelli, prêtés par l'Observatoire de Paris, une sphère mouvante de Jean Reinhold (1588), prêtée par le Conservatoire des Arts et Métiers, un grand atlas céleste du XVIIe siècle, orné de planches en couleur, propriété de Mme Flammarion, représentent à merveille les tendances artistiques de l'ancienne astronomie; et combien mieux encore les instruments astronomiques de l'Observatoire de Pékin, fondus en bronze au XVIIe siècle par des ouvriers chinois sous la direction de jésuites français, et qui nous apparaissent avec un délicieux mélange de la fantaisie orientale et du style classique de Louis XII, dans les excellentes photographies que nous en donne M. Krafft.

La machine pneumatique à étrier de l'abbé Nollet n'est pas sans agrément : le malheur est qu'elle soit à peu près seule, ici, à nous entretenir de l'ancienne physique : la moderne, hélas! fait bien tout ce qu'elle peut pour qu'il nous soit impossible d'en parler dans une revue comme celle-ci. Nous pénétrons en revanche de plein droit dans le laboratoire de l'alchimiste Maier, savamment reconstruit d'après ses propres dessins, et les *pélicans*, les *œufs philosophiques*, les *diothées*, les *enfers* qui entourent le vieux chercheur, nous inspirent un peu de honte pour la misère artistique des instruments qui leur ont succédé. Aussi ne trouvons-nous à citer, dans le laboratoire de Lavoisier, reconstruit près de là, qu'une jolie boussole de poche de 1654, un portrait au pastel de Mme Lavoisier enfant, et deux curieux dessins de Mme Lavoisier, représentant des expériences sur la respiration.

Il paraît actuellement prouvé que la géographie contemporaine est mieux renseignée que celle d'autrefois. M. E. Hamy a cependant exposé une série de pièces anciennes qui compensent largement par leur beauté l'insuffisance de leurs informations : la mappemonde circulaire de la bibliothèque de Turin, la rarissime gravure de la table de bronze de Velletri, des cartes marines catalanes, portugaises, italiennes, du XVe et du XVIe siècle, le grand globe terrestre d'Adams, etc.

L'histoire de l'écriture et de sa charmante sœur la miniature a été fort heureusement restituée par M. Delaville-le-Roux. Encore deux arts que nous ont enlevés les progrès de la civilisation, pour nous laisser à leur place la machine à écrire et la chromolithographie! Les fac-similés exposés par M. Delaville-le-Roux nous font assister à toutes leurs époques : parmi les miniatures originales, il faut citer celles des *Évangiles* de 751, et du *Sacramentaire de Marmoutiers* de 850, exposés par le grand séminaire d'Autun, celles de l'*Arbre généalo-*

gique du Christ, du XIII[e] siècle, et du *Secret de l'Histoire naturelle*, du XV[e] siècle, empruntées avec vingt autres à la riche collection de



PROJET DE MONUMENT AUX FRÈRES MONTGOLFIER, PAR CLODION.

(Terre-cuite de la collection de M. Gaston Tissandier. — Histoire rétrospective du Travail.)

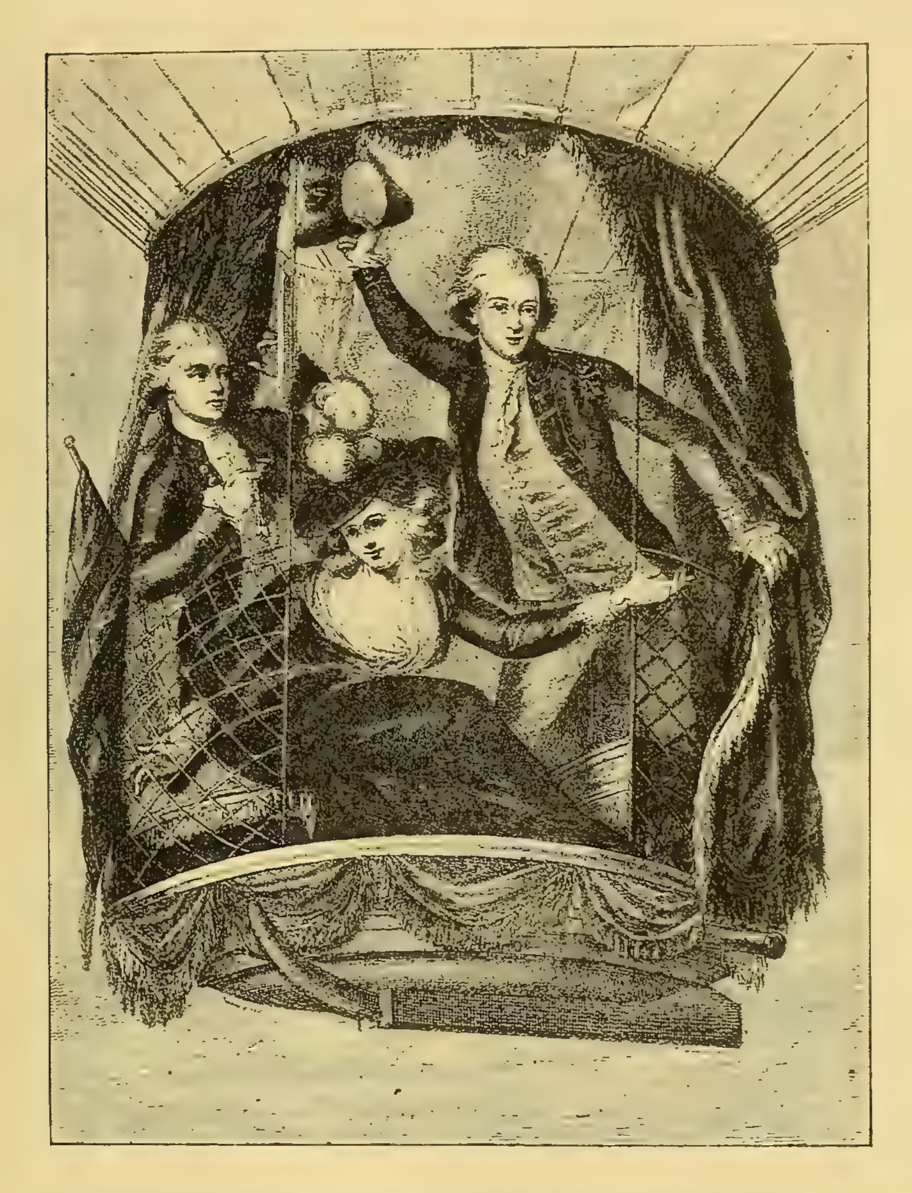
M. Gélis Didot, la mappemonde du *Trésor* de Brunetto Latini, appartenant à M. Firmin Didot, etc. La comparaison des peintures de l'*Antiphonaire de Saint Vincent de Senlis*, œuvre patiente et froide du

XVIIIe siècle français, et de celles de deux manuscrits japonais datant de la même époque, achèverait de nous rendre injuste pour cette civilisation européenne que, aussi bien, les Japonais eux-mêmes ont fini par nous envier.

L'histoire de l'imprimerie et de la typographie, organisée avec non moins de bonheur par M. Louis Gonse, serait encore pour nous remplir des mêmes regrets superflus. Il n'a pas suffi à l'imprimerie de remplacer l'écriture, il a encore fallu qu'elle perdît à son tour ce qu'elle avait lentement acquis d'art et de beauté sous la direction de maîtres incomparables. Nous avons ici tous les degrés de cette somptueuse carrière : nous voyons les anciennes presses, les anciennes tables à encre, les caractères primitifs trouvés à Lyon, dans la Saône. Et voici les résultats, disposés dans un ordre chronologique rigoureux, commentés par de savantes étiquettes explicatives; un feuillet de la Bible Mazarine de Gutenberg, des feuillets d'éditions de Donats, des spécimens des premiers essais typographiques à dates certaines, des premières impressions. Voici les rapides développements de l'imprimerie au XVe siècle : en Italie, en Allemagne, en Suisse, en Angleterre, dans les Flandres, en France, Schœffer de Mayence, Mentelin de Strasbourg, Jean Spire de Venise, Zainer d'Augsbourg, Hahn de Rome, Martens et Leeu, d'Anvers, Wensler et Amerbach de Bâle, Caxton de Westminster, Colard Mansion de Bruges, Fichet, Géring, Jean Dupré de Paris, sont représentés par des pièces capitales, extraites des collections de MM. Firmin Didot, Claudin, Foucart, etc. Puis viennent les périodes glorieuses, le siècle des Alde, des Estienne, des Dolet et des Plantin, celui des Elzéviers, le XVIIIe siècle enfin et le début du nôtre, avec les chefs-d'œuvre de la maison Firmin-Didot. C'est l'histoire complète de l'imprimerie véritablement artistique, et il faut savoir gré à l'organisateur de cette belle exposition de ne pas nous avoir montré les lamentables progrès de l'imprimerie au rabais.

Il faut lui savoir gré aussi d'avoir, à l'histoire de l'imprimerie, adjoint une histoire du livre illustré. C'est assurément une des parties les plus curieuses de l'Exposition, par le mérite artistique et la rareté des pièces qui nous y sont montrées. L'ancienne gravure sur bois nous y apparaît dans ses plus beaux monuments : depuis un *Saint Christophe* daté de 1423, en passant par le *Turrecremata* d'Albi, jusqu'aux travaux de Geoffroy Tory (*Heures de la Vierge*), d'Holbein (*Simulachres de la mort*), des maîtres lyonnais et parisiens. Trois magnifiques Plantin, une *Histoire de Gustave-Adolphe* illustrée par

Crispin de Passe, un tirage avant le texte de figures de la *Bible* de Mérian, la *Lux Claustri* de Callot, le *Décaméron* de Gravelot et le



ASCENSION DE LUNARDI ET DE Mme SAGE, D'APRÈS UNE ESTAMPE DE BARTOLOZZI.

(Collection de M. Gaston Tissandier. — Histoire rétrospective du Travail.)

Molière de Moreau le Jeune : il faudrait tout citer dans cette belle exposition.

C'est encore M. Gonse qui a organisé l'histoire de la reliure, à

l'aide de sa propre collection, de celles de MM. Gruel, Morgand, Piat et Didot. Deux reliures byzantines, appartenant à ce dernier, servent d'introduction : derrière elles viennent les chefs-d'œuvre des Ève, des Angelier, des Bogard, des Ruette, des Le Gascon, des Dusseuil, des Elzevier, précédant ceux des Vente, des Padeloup, des Derôme, et des grands relieurs de notre temps. Un résumé de l'histoire technique vient compléter notre instruction : une vitrine nous présente les divers instruments de la reliure, aux diverses époques, les divers états du travail du relieur; une bibliographie complète des ouvrages relatifs à la reliure, et une foule d'adresses, documents, édits de toute sorte concernant l'exercice de cet art précieux.

Dire que l'histoire de l'affiche a été constituée avec les pièces de la collection de M. Maindron, c'est dire que cette partie de l'Exposition contient, elle aussi, le plus complet ensemble qui se puisse désirer. Grâce à MM. Chéret, Choubrac et Grasset, l'art de l'affiche est aujourd'hui dans une période d'épanouissement : on peut même dire qu'il doit à M. Chéret d'être devenu un art nouveau, un feu d'artifice de formes légères et d'éclatantes couleurs. Mais la collection de M. Maindron nous fait voir tous les efforts qui ont précédé ce triomphe de l'affiche : depuis des arrêts royaux et des annonces théâtrales du XVIIe siècle, des affiches de racoleurs du XVIIIe, et de charmantes affiches gravées de Moreau le Jeune, jusqu'aux lithographies de Raffet, pour le *Napoléon* de Norvins (1838), de Grandville pour les *Petites misères de la Vie humaine* (1841), de Bertall pour le *Tom-Pouce* (1843), de Gavarni pour l'*Art du fumeur* et la *Philosophie de la vie conjugale* (1845), de Célestin Nanteuil pour l'*Œuvre de Walter Scott* (1846), de Tony Johannot pour *Werther* (1847), de Daumier pour le *Charbon d'Ivry* (1862), de Manet pour les *Chats* de Champfleury, des Cham, des Gill, etc.

Je crois que M. Léon Pillaut, en organisant au centre de la Section II une exposition de musique, s'est soucié davantage de charmer les yeux que de les instruire. L'exposition, telle qu'elle est, ne donne qu'un aperçu bien sommaire et bien incomplet de l'histoire, je ne dis pas même de la musique, mais de ses instruments. En revanche, les pièces abondent qui sont pour la vue d'un plaisir exquis : ce sont, dans l'atelier de lutherie du XVIIIe siècle, un imposant serpent d'église, un archiluth, un quinton, une mandoline milanaise, une viole d'amour, une mandore à dix cordes, un théorbe, et vingt autres instruments plus jolis, plus gracieux et plus contournés les uns que les autres; ailleurs, d'aimables trompettes,



MAÎTRE BÉBÉ

(Exposition Universelle)

des cornemuses et des timbales, sans oublier la pochette, délice de l'œil et de l'oreille. Mais les clavecins, épinettes et pianos, voilà ce qui est vraiment beau. M. Pillaut en a réuni une vingtaine capables de réconcilier avec la musique ses plus acharnés ennemis, capables d'attendrir l'ombre de Kant lui-même, ce fondateur de l'esthétique, qui déclarait la musique le plus fâcheux de tous les arts, parce qu'au moins à la peinture on pouvait échapper en lui tournant le dos. La peinture et la sculpture, et l'architecture, s'unissent à la musique dans ces merveilleux instruments d'autrefois. Le clavecin de Debbonis de Cortone (1678), l'épinette d'Abel Adam de Turin (1714), le clavecin de Christian Zell de Hambourg (1728), le piano de J.-K. Merken (1770), sont autant d'objets d'art de premier ordre, surpassés pourtant en parfaite beauté par le piano carré de Marie-Antoinette (1787), un chef-d'œuvre du grand Sébastien Érard, et par un merveilleux piano dans le style Empire, appartenant à M. G. Dreyfus.

L'Exposition du théâtre contient, pour sa part, plus d'un morceau remarquable : elle aurait gagné seulement à être mieux installée, peut-être aussi à se moins soucier des choses contemporaines. Les affiches et billets de spectacle du XVIIIe siècle, les dessins de décors de la même époque, les plans des anciennes salles et les anciennes gravures, tout cela se trouve un peu éparpillé. Au premier étage, il faut noter encore une série de photographies coloriées et de gravures relatives à l'art dramatique de l'extrême Orient : quelques masques japonais, exposés par M. Gonse, sont des merveilles de vérité expressive.

Parmi les nombreuses pièces constituant, de leur mieux, l'Exposition rétrospective de l'architecture, je me bornerai à signaler la saisissante et consciencieuse restitution au 200e du Parthénon de l'Acropole, exécutée par M. A. Jolly, sous la direction de M. Chipiez.

A former une histoire artistique de la peinture, notre Louvre suffit amplement : ici, on pouvait seulement tenter une histoire technique, et c'est ce qu'a fait M. F.-A. Gruyer. Il a représenté par des œuvres caractéristiques les divers procédés employés. Une Cléopâtre, d'ailleurs aussi laide que possible, fournit un spécimen de la peinture à l'encaustique; divers fragments, appartenant à M. Cernuschi, marquent les genres de la fresque et de la détrempe; parmi les tableaux chargés de renseigner sur la peinture à l'huile une Vierge milanaise, appartenant également à M. Cernuschi, est l'œuvre d'un maître lombard dont j'ai vu, en Allemagne, plus d'un morceau

admirable, et qui pourrait bien être, jusqu'à nouvel ordre, le dilettante Melzi. Il y a aussi des aquarelles, de belles miniatures françaises du xve siècle, à M. du Sartel, une miniature italienne de la Renaissance, à M. Gruyer, des spécimens de mosaïque de tapisserie, de peinture sur faïence, sur émail et sur verre.

Les variétés de la sculpture sont plus nombreuses que celles de la peinture : de là, je pense, l'intérêt plus vif que j'ai pris à l'Exposition de cet art, savamment disposée par M. Charles Yriarte. La technique du statuaire y est démontrée dans toutes ses phases. Une *Diane* de M. Falguière, un *Orphée* de M. Ferrari sont, pour ainsi dire, fondus sous nos yeux, la première au sable, la seconde à cire perdue. D'autres exemples nous révèlent les secrets de l'épannelage et de la mise au point. Et voici, malheureusement perdu dans un coin tout à fait sombre, le petit musée des produits de la sculpture : un musée pour lequel nos plus éminents collectionneurs ont prêté des morceaux de choix. A peine si je puis citer : un marbre peint du xve siècle et une cire peinte du xviiie, à M. Yriarte; un grand bas-relief en terre cuite émaillée d'Andrea della Roblia, à M. Penon; une *Vierge* de Luca della Roblia, en terre cuite non émaillée, à M. G. Dreyfus; des bois peints et dorés des xve et xvie siècles, à M. Corroyer. Une balance antique, en bronze, à M. Spitzer; d'adorables statuettes en terre cuite et en bronze, à M. Feuardent; de superbes bronzes, bois laqués (statue de Bouddha du xive siècle et carpe monumentale du xviie siècle) et ivoires japonais, à M. Gonse, complètent cette collection que l'on regrette de quitter. Il n'y a pas jusqu'aux tentatives nouvelles, de sculpture polychrome en cire et en verre, qui ne soient représentées : hélas, malgré les touchants essais de M. Cros, les genres sont comme les hommes, et c'est pour longtemps qu'ils sont morts, quand ils le sont!

L'histoire des monnaies, des médailles et des pierres gravées a été confiée à M. Chabouillet : c'est encore une des belles parties de l'Exposition. Aux médailles françaises, allemandes et italiennes de la collection de M. Dreyfus, aux médailles italiennes de la collection de M. Valton, s'ajoutent les renseignements généraux que fournissent des documents de toute sorte, des modèles, des gravures anciennes représentant des médailleurs, des coins, des poinçons et des tours.

Voici l'histoire de la gravure : estampes de Schöngauer, de Dürer, de Lucas de Leyde, nielles de Peregrino de Cesena et de Maso Finiguera, gravures de Goltzius, de Marc-Antoine, d'Edelinck et de Nanteuil; délicieux spécimens de l'art des Boucher et des Moreau le



ÉTOFFE BROCHÉE DU JAPON, TRAVAIL DU XVIIe SIÈCLE.

(Collection de M. Louis Gonse. — Histoire rétrospective du Travail.)

Jeune; épreuves avant la lettre de Debucourt et de Saint-Aubin, sans parler de la série de Rembrandt, de M. Dutuit, et de lithographies de Charlet, Daumier, Deveria et Gavarni.

Il a suffi à M. L. Gonse d'exposer une centaine d'albums japonais et d'estampes de sa collection pour nous donner une histoire complète de la gravure au Japon. Les épreuves, toutes en premier tirage, sont des plus belles que l'on puisse voir ; et puis il faut savoir gré à leur possesseur de la méthode rigoureuse avec laquelle il les a classées, suivant leur ordre chronologique.

Du début du XVIIe siècle au milieu du XIXe nous voyons les dessinateurs et graveurs japonais prendre possession de leur art, y introduire un extraordinaire mélange d'habileté technique et d'invention artistique, de réalisme et de fantaisie. Les travaux d'Itshio et de Moronobou marquent le triomphe du dessin expressif auquel se joint bientôt, avec Okomoura Msaanobou et Torii Kiyonobou, celui de la couleur. Harounobou de Yedo nous apparaît ensuite, maître entre tous élégant et poétique, et Torii Kiyonaga, qui fait vivre ses figures dans le cadre des grands paysages; puis, après des transitions dont aucune n'a été négligée, Hokousaï arrive, avec ses glorieux élèves, les Hokkeï, les Kounisada. Pas un genre qui échappe à ces artistes subtils : le paysage et les animaux, l'intérieur, le portrait, la caricature, tout cela marche de pair. Il faut voir ainsi réunies, dans leur succession historique, ces œuvres adorables, pour comprendre ce que le génie japonais a eu de profondément classique dans son apparente étrangeté.

Il y a encore d'autres parties intéressantes dans cette Section II, qui, étant spécialement consacrée aux arts, ne pouvait manquer de nous retenir plus que ses voisines. Je signalerai par exemple une collection qui, sous prétexte de nous enseigner l'histoire des lunettes, comprend de très amusantes gravures anciennes. Une autre curiosité de la seconde section, et non la moins instructive, est son catalogue. C'est un catalogue méthodique, et même quelque chose de plus : au lieu de se borner à l'énumération des pièces qu'ils exposaient, les organisateurs ont rédigé une sorte de manuel sommaire de l'art dont ils étaient chargés. Nous avons ainsi un ensemble historique d'une clarté et d'une simplicité remarquables; et l'Exposition sera depuis longtemps fermée, que l'on aura profit à consulter les notices de son catalogue.

III.

La section des moyens de transport, pour offrir un intérêt artistique moins direct, n'en est pas moins riche en objets curieux;



PORTE-BOUQUET EN FAÏENCE DE NINSEÏ (KIOTO, XVIIe SIÈCLE).

(Collection de M. Louis Gonse. — Histoire rétrospective du Travail.)

j'ajouterai qu'elle a été organisée avec un soin admirable et une intelligence parfaite de son but. La locomotive à bielle verticale de Stephenson (1825) prêtée par la North Eastern Cie, les premiers essais de vélocipède, annoncent des progrès où l'art et le plaisir des yeux n'auront, hélas! jamais leur part. En revanche, l'Exposition du premier étage, consacrée aux procédés antérieurs de locomotion terrestre, et à la locomotion aérienne, évoque des temps aimables et respectueux de la beauté.

L'histoire des voitures, harnais, etc., est constituée par une série de documents graphiques, par de petits modèles d'une exécution très consciencieuse, et par quelques pièces authentiques, parmi lesquelles je puis citer seulement un char antique, restauré par M. d'Allemagne, un traîneau du xviii[e] siècle et le traîneau de l'Impératrice Joséphine, appartenant à M. Muhlbacher, un beau norimon japonais, et une ravissante chaise à porteurs, ornée de peintures dans le genre de Boucher. Les documents graphiques, à leur tour, se composent d'une nombreuse série de photographies, d'après les reliefs antiques, les médailles, les miniatures, etc., et d'une série non moins nombreuse de gravures, appartenant, pour la plupart, à M. Lucien Faucou. Ces dernières suffiraient, à elles seules, pour expliquer le succès de cette exposition : elles racontent vingt histoires instructives autant que charmantes, depuis celle des bottes et des pantoufles, jusqu'à celle des omnibus.

Plus riche encore en curiosités artistiques est la collection de M. G. Tissandier, consacrée à l'histoire des ballons. Malgré ses formes un peu trop rebondies, le ballon m'avait toujours séduit : il se distinguait des autres progrès de notre siècle par une inutilité qui me touchait : je l'adore à présent, connaissant le superbe élan de fantaisie artistique que son invention a produit. Dessins, gravures, assiettes, pendules, tabatières, éventails, costumes, il y a de tout cela dans la collection de M. Tissandier, et tout cela y célèbre les débuts de la locomotion aérienne. Je citerai, au hasard : deux gravures de Louis Watteau, représentant l'enthousiasmes des belles dames de Lille pour les expériences de Blanchard, une gravure en couleur hollandaise de Kuyper (1795), une gravure française de 1783, où un énorme espace blanc sépare le bon public, réuni sur le Champ de Mars, et le ballon des frères Robert, tout au haut du ciel; des lithographies allemandes, immortalisant la piquante ascensionniste Wilhelmine Reichardt, des caricatures anglaises, les deux magistrales lithographies de M. Puvis de Chavannes, à l'occasion des départs en ballon pendant le siège de Paris ; des dessins de modes de la fin du xviii[e] siècle, avec coiffures, paniers, gigots à la Montgolfière; une terre cuite de Clodion, maquette d'un monument commémoratif des frères Montgolfier, etc. La plupart de ces précieux documents d'histoire et d'art ont été publiés par M. Tissandier dans son magnifique ouvrage, l'*Histoire des Ballons* [1].

1. Paris, Launette, éditeur, 2 vol. gr. in-8°.

IV.

L'Exposition du Palais des Arts libéraux s'achève par la section des Arts et Métiers. Là encore, une foule de collections de premier ordre : les soieries japonaises de M. Gonse, tissés et brochés, du XIe au XVIIIe siècle, chefs-d'œuvre d'un art où la fantaisie trouve à son service une suprême habileté technique ; la collection des peignes européens de M. Ravenet, et celle des peignes japonais de M. Bing; la charmante collection de bonnets et devants de corsages alsaciens de M. Müntz; celles des rubans, du Musée de Saint Étienne, des dentelles de Valenciennes et d'Alençon de M. Dupont-Auberville, et des soieries lyonnaises du premier Empire, à MM. Châtel et Tassinari ; Celle des cadrans de montre de M. Roblot; celle des instruments scientifiques anciens de M. Ch. Roussel. Tout cela, malheureusement, est un peu éparpillé, et renseigne sur l'histoire de merveilleuses industries d'exception plutôt que sur la marche générale des Arts et Métiers. J'ai trouvé, en revanche, une très remarquable histoire de la poterie, de la verrerie et de l'étain. Les porcelaines françaises de M. Gasnault, les poteries et porcelaines japonaises de M. Gonse, les objets de verre de M. Gerspach, les étains de M. Bapst, suffisent à nous faire suivre les développements de ces genres divers.

Et si l'Exposition de l'Histoire du travail se termine par une histoire, d'ailleurs très complète, de la photographie, ce n'est que justice. Quel meilleur symbole aurait-on pu trouver de l'effort de notre siècle, de notre tendance universelle à remplacer le travail de l'homme par celui de l'appareil, et la beauté des formes par l'exactitude scientifique?

T. DE WYZEWA.

EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1889

EXPOSITION

DE

L'HISTOIRE MILITAIRE DE LA FRANCE



L'Exposition de l'Histoire militaire de la France était décidée et déjà préparée lorsqu'elle fut englobée dans l'« Histoire du Travail », l'une des nombreuses branches de l'Exposition universelle. Dans l'idée de son inventeur, elle devait avoir lieu en 1888 au Palais de l'Industrie et comprendre l'Histoire maritime de notre pays au même titre que l'Histoire militaire. Les projets étudiés permettaient de supposer qu'elle aurait un aspect grandiose. On avait pensé, pour donner à cette Exposition un cadre digne des collections appelées à y être montrées, à faire venir de Toulon l'une des plus belles poupes des navires de Louis XIV, à hauts étages, avec ses lanternes, ses énormes figures en bois, dorées et sculptées par Puget, que Tourville ou Duquesne promenaient triomphalement à travers les mers. Cette poupe de navire était destinée à être placée à l'une des deux extrémités de la grande nef du Palais; à l'autre extrémité on devait construire une redoute, système Vauban, sur laquelle des mannequins auraient représenté des canonniers servant les pièces de position sur la crête et des fantassins défendant les premières lignes. Parmi nos expositions, si nombreuses depuis 20 ans, celle-là aurait surpassé en succès toutes les autres, car, outre son intérêt artistique et historique, elle aurait touché au sentiment patriotique du pays.

L'œuvre projetée fut, par arrêté ministériel, reculée d'une année

et annexée à l'Exposition de 1889; elle dut, par suite, être transformée. Son importance fut diminuée et le local à occuper devint moins vaste que le Palais de l'Industrie. Néanmoins le programme resta le même, ce fut l'Histoire militaire de la France que l'on voulut représenter au moyen de monuments et de figurations, comme on l'eût racontée dans un livre.

La partie maritime fut réservée; on reconnut que le Musée de la marine, au Louvre, est, en ce genre, le plus complet de ceux qui existent dans les capitales d'Europe et qu'il serait impossible, par une exposition, de rien faire d'approchant; le transport de ce Musée dans un autre local parut inutile et coûteux; en outre, en raison de la fragilité des objets exposés il serait devenu nuisible pour nombre d'entre eux.

Aussi l'Exposition de l'Histoire de la Marine est-elle encore au Musée du Louvre où on peut l'étudier tous les jours.

L'Exposition militaire, au contraire, était à faire. Le Musée d'artillerie existe bien, mais il est plutôt Musée d'art que Musée historique; l'Exposition de l'*Histoire militaire de la France* fut donc décidée et l'on peut dire qu'elle a admirablement réussi. L'art y occupe une place très importante; c'est ce qui nous autorise à en dire quelques mots ici.

Elle se divise comme un livre en chapitres :

1° L'État-major général comprenant les œuvres d'art et les armes diverses;

2° L'Infanterie;

3° La Cavalerie;

4° L'Artillerie;

5° Le Génie;

et enfin les expositions des armées étrangères, le Japon et la Belgique, seuls pays qui aient répondu à l'appel.

Commençons par la 1re série : *État-major général* qu'on aurait pu appeler avec plus de raison *Histoire générale de l'armée.* Elle devait, d'après le projet, se faire dans le grand vestibule d'honneur. Aux murs devaient être suspendues les célèbres tapisseries de la cathédrale de Reims.

Par suite de circonstances multiples ces arrangements n'ont pu avoir lieu et, malheureusement, une décoration criarde, genre café-concert, orne l'entrée, remplaçant ainsi ces tentures, renommées par

leur beauté, qu'on avait inutilement demandées à l'archevêque de Reims.

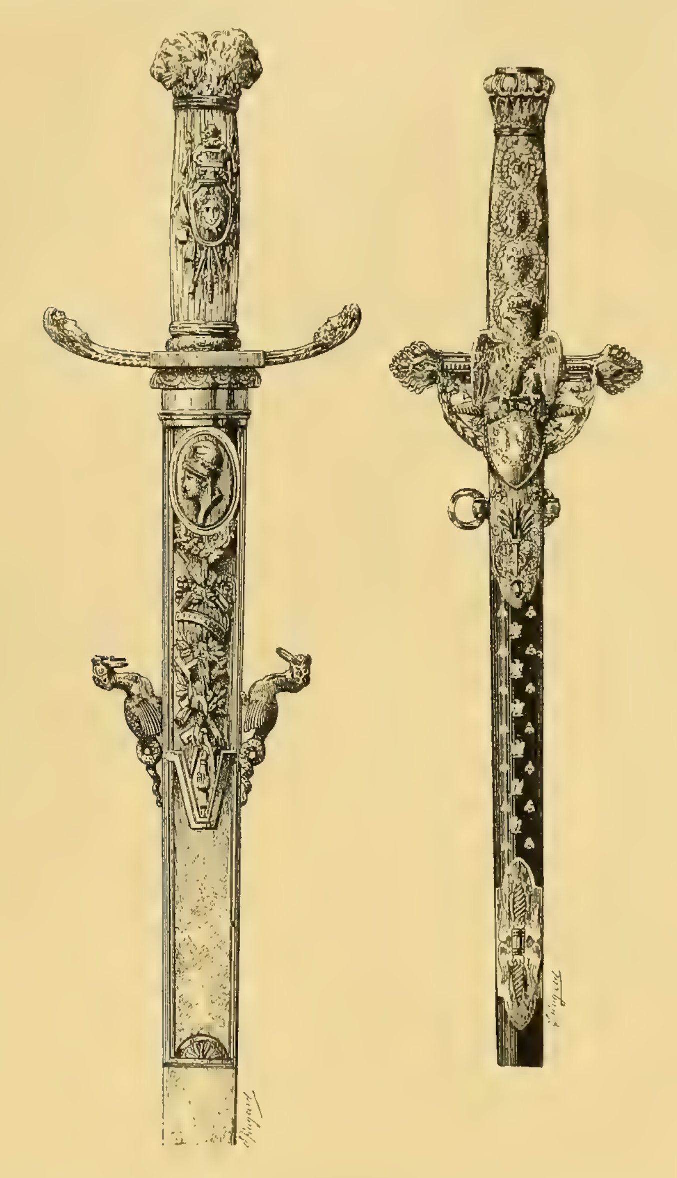
En montant l'escalier, l'aspect change; nous sommes bien maintenant dans le Palais de l'Histoire de la guerre.

Sur le premier palier se déroule la magnifique tapisserie du Musée de Valenciennes représentant un tournoi. Vingt chevaliers bardés de fer s'abordent les uns à la lance, les autres à l'épée; le tout est d'un coloris doucement atténué par le temps, qui donne un charme de plus à ce précieux monument historique. Plus haut sont les campagnes de Louis XIV tissées aux Gobelins.

Nous voici au premier étage. Napoléon, le plus grand génie militaire qu'ait enfanté le monde, y apparaît et ses souvenirs y dominent. Voilà sa statue par Guillaume, en lieutenant d'artillerie; en face son buste en costume de général en chef de l'armée d'Italie, également par Guillaume. Cette œuvre d'art appartient à l'Institut; elle est habituellement placée au-dessus du fauteuil du Président dans la salle des séances, et M. de Freycinet, ministre de la guerre et membre de l'Institut, a demandé à ses confrères que le buste du plus célèbre des académiciens fut retiré durant un semestre de sa niche et prêté par l'Institut de France à l'Exposition militaire. Plus bas et devant la figure du général Bonaparte, comme lui servant de piédestal, sont placés le glaive consulaire qui appartient au Musée du Louvre [1]; les sabres de l'Empereur donnés par le général Drouot à la ville de Nancy; ceux que le général Bertrand a légués au Musée de Châteauroux et les reliques que le baron Larrey a conservées de celui qui l'a qualifié dans son testament « le plus honnête homme qu'il ait connu ». C'est encore M. de Freycinet qui a demandé à son collègue de l'Institut, le barron Larrey, digne successeur de son père, de les envoyer au Palais de l'Exposition militaire. A côté des épées, sont l'habit de chasseurs de la garde que portait l'Empereur, l'épée d'Austerlitz appartenant au Musée du Louvre, le petit chapeau à M. Gérome. Ces objets frappent la vue du visiteur quand il arrive sur le palier du premier étage : qu'il se retourne et il verra alors une tapisserie des Gobelins représentant le premier Consul en

1. Nous reproduisons ici cette magnifique pièce où se retrouve le goût de l'école de Percier, ainsi qu'un des sabres de Châteauroux, d'après les photographies qui nous ont été obligeamment communiquées par M. Launette, qui prépare, avec le concours de la Commission d'organisation de l'Exposition, un important ouvrage sur l'*Exposition rétrospective du Ministère de la Guerre à l'Esplanade des Invalides, en* 1889.

habit rouge, passant la revue des Grenadiers consulaires sur le champ de bataille de Marengo.



GLAIVE ET ÉPÉE DE NAPOLÉON Ier, MONTÉS EN VERMEIL.

(Musée du Louvre et Musée de Châteauroux. — Exposition du Palais de la Guerre.)

Ces portraits et ces souvenirs créent à l'Exposition son plus grand et surtout son plus sérieux succès. La foule vient là recueillie et sans jamais discontinuer; chacun attend patiemment son tour pour

contempler quelques instants le petit chapeau et l'épée d'Austerlitz.

Pourquoi ne voyons-nous pas à la place d'honneur, à côté des reliques de Napoléon, le médaillon de Coysevox, représentant le Grand Condé, qui appartient à Mgr le duc d'Aumale, et à côté du sabre d'Austerlitz, les pistolets de Rocroi? Les deux noms sonneraient pourtant bien l'un à côté de l'autre! Ces objets sont là, mais si mal exposés que c'est à peine si on les aperçoit.

Pour faire cortège à Napoléon, l'on voit les portraits des généraux célèbres : celui de Villars appartenant à son historien, le marquis de Vogué, ceux de Turenne, de Hoche, de Davout, de Lecourbe, du maréchal de Saxe, du maréchal de Broglie, etc.

Dans la salle suivante, on voit une série de portraits d'hommes de guerre, souverains ou généraux depuis Henri IV et Sully jusqu'à Bugeaud, qui sont des œuvres d'art peu connues et intéressantes : le maréchal Gérard par David, Murat par Appiani, Moncey par Prud'hon, etc., etc. On aperçoit devant la porte, comme une enseigne, les sauvegardes du maréchal de Noailles, les seules, croyons-nous, qui existent. Ce sont deux tableaux représentant les armes du maréchal avec une inscription portant : « De par le Roy sauvegarde de M. le maréchal de Noailles ». Ces tableaux, accrochés à une maison, indiquaient le quartier du maréchal et faisaient défense à qui que ce fût d'y pénétrer, de faire des réquisitions ou de piller.

Dans cette salle ne sont pas seulement des portraits, il y a aussi des reliques : les habits du maréchal Lannes, l'habit de Bonaparte général en chef de l'armée d'Italie, les armes du général Lecourbe; enfin de chaque côté de la porte, deux fanions de commandement : à droite est celui que le duc d'Aumale avait à la prise de la Smala ; à gauche celui que planta le maréchal de Mac-Mahon sur Malakoff.

La géographie militaire rentre aussi dans le service d'État-major; une salle est consacrée à son histoire. Les instruments de précision et une collection de cartes levées par le service topographique, depuis une centaine d'années, offrent une série qui montre les progrès accomplis dans le service géographique de l'armée.

De là, nous passons dans les salles consacrées aux armes diverses, principalement aux armes de luxe du Moyen Age et de la Renaissance. Voici d'abord les casques gaulois de la Gorge-Milliet et du Musée de Falaise; puis une suite de heaumes, de salades, de bassinets, de morions, des épées, des hallebardes, des cottes de mailles, enfin tout ce qui représente l'armement offensif et défensif au Moyen Age.

Des vitrines comme celles de M. Spitzer, celles de M. Dupasquier, celles de M. Reubell, présentent des quantités d'armes dont chacune est un modèle de goût, un chef-d'œuvre de ciselure ou de repoussé, de damasquiné et de gravure. Toute la splendeur des guerriers du XVIe siècle, princes, rois, empereurs ou chevaliers, est là.

La salle suivante est entièrement occupée par la collection de M. Riggs. M. Riggs, amateur passionné, a réuni une collection qui, à elle seule, formera un musée qu'il se propose d'offrir à la ville de New-York, mais auparavant il a tenu à l'exposer en France. Depuis le XVe jusqu'au XVIIe siècle, les divers types d'armes figurent dans cette série; quelques-unes de ces armes sont des pièces d'art, les autres, des objets historiques : on y peut voir une armure maximilienne, l'une des plus belles connues, des épées de la Renaissance qui pourraient lutter avec la fameuse épée de César Borgia et bien d'autres objets dignes d'être étudiés et admirés. Telle est en un mot la première partie de nom générique d'*État-major*.

Venons maintenant à l'histoire de l'*Infanterie*. Les premiers régiments ne furent constitués qu'en 1569, c'est donc à cette date que commence leur histoire. Des séries de gravures et de tableaux offrent les types successifs des fantassins français, depuis le XVIe siècle jusqu'à nous. La période de l'Empire est supérieurement représentée par Charlet, Raffet et Horace Vernet. Toutes ces gravures sont au centre sur des épis, et à l'entour, le long des murs, sont des vitrines qui contiennent les épaves en nature de l'équipement et de l'armement des temps passés. On sait peu de chose aujourd'hui des équipements ou des armes des régiments de Piémont, de Champagne, de Normandie, d'Auvergne ou de Picardie, glorieux noms se révélant à chaque grande époque de l'histoire, à Rocroi, à Denain, à Fontenoy, à Yorktown. Pour retrouver les uniformes de nos régiments, il faut venir à une époque plus récente, à l'Empire. Dans les vitrines nous voyons le costume d'un colonel des grenadiers de la Garde, un habit de garde-française de 1780 et les uniformes de notre infanterie, depuis la Révolution jusqu'à nous; au-dessus, des vêtements, des chakos, des képis, des plaques de coiffure, des bonnets à poil, des plumets et des cocardes forment une décoration amusante et évoquent des souvenirs glorieux. Ici c'est une caisse de tambour d'une demi-brigade, là des fusils d'honneur, des sabres et des cannes de tambours-majors, les haches et les tabliers légendaires de nos sapeurs. Puis, tant en nature qu'en dessins, l'histoire du drapeau

national; toutes les enseignes y sont reproduites, lambeaux d'étoffes qui sont chez eux dans le palais de l'Histoire militaire de la France, comme l'insigne de la Patrie. Peu importe la couleur, drapeau noir de Piémont à Rocroi, pavillon blanc du Bailli de Suffren dans les mers de l'Inde, drapeau tricolore de la 12e demi-brigade à Arcole, aigle impériale des grenadiers de la Garde à Austerlitz et à Iéna, coq gaulois du 47e ligne de ligne sur la brèche de Constantine : la forme est différente mais l'idée est la même ; c'est la France qui se personnifie sous ces divers emblèmes.



CASQUE DES GARDES DU CORPS (1814).

(Exposition du Palais de la Guerre.)

De l'Infanterie, nous passons dans la salle de la *Cavalerie*. On aperçoit, en entrant, trois tableaux, côte à côte, sur le panneau faisant face à la porte : au milieu, celui de Murat par Girodet, à gauche, le général Auguste Colbert, par Gérard, et à droite Lassalle par Gros ; puis à la suite Nansouty, d'Hautpoul, de Brack, Pajol, Curély, Lefebvre-Desnouettes, Montbrun, Caulaincourt. La représentation de tous les uniformes de la Cavalerie, par des tableaux ou des aquarelles est au centre de la salle sur des panneaux et des épis; enfin, pour servir de cadre aux portraits de nos héros, les murs sont ornés de selles, de fontes, de trompettes, de casques — notamment une magnifique série de casques de gardes du corps, — de kolbaks, de schapskas, de baudriers, de sabretaches, de gibernes, de sabres, de lances, de carabines, de pistolets, de timbales, d'étendards, de fleurs de lys et d'aigles. Les précieuses collections de nos peintres Meissonier et Detaille tiennent une grande partie de cette exposition. A regarder tous ces débris de nos cuirassiers, hussards et chasseurs, on croit

voir passer comme une trombe, les charges mémorables d'Eylau et de la Moskowa. Dans une petite vitrine, on voit la cravache que Murat tenait à la main lorsque, à la tête de ses escadrons, dans un costume des plus empanachés, il enfonçait tout ce qui se trouvait devant lui.

Il nous reste maintenant à parler des armes savantes. Lorsque la poudre à feu fut découverte, les premiers engins d'artillerie furent des tubes grossiers, de bois ou de cuir, cerclés de fer ou même entiè-



CASQUE DES GARDES DU CORPS (1820).

(Exposition du Palais de la Guerre.)

rement en fer. Ces instruments étaient aussi dangereux pour ceux qui les servaient que pour leurs adversaires : nombre de canonniers furent tués par les pièces qu'ils manœuvraient. Jacques II, roi d'Écosse, fut coupé en morceaux par une pièce qui éclata au moment où, se tenant à côté, on y mit le feu.

Ce ne fut guère que sous Charles VII que les frères Bureau de Larivière organisèrent les canons de telle façon que Charles VIII posséda la plus belle artillerie de son temps. Depuis, les autres pays regagnèrent le terrain perdu, mais de nouveau sous Henri II le grand-maître de l'artillerie d'Estrées régularisa ce service et mit ainsi notre canonnerie hors de pair. C'est d'Estrées qui créa les « six calibres de France » : 1° le canon lançant un boulet de 33 livres, traîné par 21 chevaux ; 2° la couleuvrine dite « grande », boulet de 16 livres, traînée par 17 chevaux ; 3° la couleuvrine dite « bâtarde »,

boulet de 8 livres, 11 chevaux ; 4° la couleuvrine dite « moyenne », boulet de 3 livres, 7 chevaux ; 5° le « faucon », boulet de 2 livres ; 6° le « fauconneau », boulet de 1 livre ; ces deux dernières pièces étaient traînées par 4 chevaux.

On voit à l'Exposition le modèle réduit de chacune de ces bouches à feu. Les six calibres de France ne furent guère modifiés jusqu'au xviii[e] siècle. Les attelages de l'artillerie étaient à la française, c'est-à-dire avec limonière, les chevaux à la file traits sur traits.

Au commencement du règne de Louis XV, le premier inspecteur général d'artillerie, Vallière, régularisa, en les réduisant à trois, l'échelle des calibres qui, depuis Henri II étaient arrivés à être fort nombreux; il laissa subsister les belles pièces à sculptures décoratives que le règne de Louis XIV avait produites à profusion, mais il donna un modèle uniforme d'affût pour des pièces de même calibre. Ses affûts étaient montés sur un avant-train très bas à limonière.

Malgré ces perfectionnements notre artillerie fut inférieure à celle de la Prusse durant la guerre de Sept Ans; elle manquait surtout de mobilité vis-à-vis de l'artillerie à cheval prussienne.

Aussitôt le traité de Paris signé, Gribeauval, depuis premier inspecteur général, se mit au travail et créa le système qui porte son nom. Son organisation subsista jusqu'en 1854, et fut l'un des instruments de nos victoires de la Révolution et de l'Empire. Gribeauval enleva aux pièces toutes leurs décorations; les poignées ne représentèrent plus des dauphins, les volées furent sans sculptures, les culasses à moulures simples. C'est même à cette simplicité que l'on distingue à première vue les pièces de son système, de celles qui sont antérieures. Il conserva les trois calibres adoptés par Vallière, qui furent appelés en raison du poids en livres du projectile en fer plein : calibre de 12, de 8 et de 4. Il réunit la gargousse au projectile qui jusque-là en était séparée, ce qui évita des accidents et rendit le transport des munitions plus facile. Les affûts furent moins grossiers; entre les flasques dont ils se composaient, on plaçait un coffre à munitions qui permettait le tir immédiat même en l'absence des convois de munitions; chaque pièce avait un caisson à 4 chevaux, fort long, ayant la forme d'un tombeau, avec un couvercle à dos d'âne semblable à un toit. Ce ne fut qu'en 1827, sous la direction du général plus tard maréchal Vallée, que les caissons-coffres furent adoptés.

Gribeauval substitua à l'attelage à limonière, l'attelage alle-

mand : l'avant-train à roues élevées avec timon au lieu de limonière et volées fixes avec volée de bout de timon. Les pièces étant réduites de poids et de proportions, les affûts devinrent moins lourds et plus mobiles. Ce matériel permit alors à nos canonniers ces traits d'héroïsme qui ont illustré les La Riboisière, les Sénarmont, les Lauriston, les Sorbier, les Drouot, les Serruzier, etc.

Nous laissons de côté les perfectionnements modernes, ils appartiennent à la science et ne relèvent plus de l'histoire ni de l'art. Les anciens canons dont nous venons de donner une histoire rapide, sont représentés par de petits modèles au centre de la salle, tandis qu'aux murs sont les portraits des artilleurs célèbres : La Riboisière serrant la main de son fils le matin de la bataille de la Moskowa; au-dessous du tableau, dans une vitrine est l'épée qu'il portait au siège de Dantzig et dont le pommeau fut enlevé par un éclat d'obus; Sully par Porbus, Foy par Gérard, Lauriston par Horace Vernet, Eblé par Gros, et au milieu de la salle dominant tout de son regard génial, la statue de Bonaparte, par Rochet, en costume d'élève de l'école de Brienne.

Après l'Artillerie le Génie. Au centre de la salle sont représentés en relief, les plans des principales places fortes de France; à côté les modèles également en relief des types de fortifications. Aux murs, entre les décorations formées de panoplies et de cuirasses de sapeurs, les portraits de Vauban, de Cormontaigne, de Dode de la Brunerie, de Bizot, etc., etc.; et plus loin des dessins représentant les places fortes du moyen âge. Au premier rang figure la forteresse la plus populaire et la plus célèbre du Moyen Age, le Mont Saint-Michel représenté par plusieurs aquarelles exécutées par l'architecte Corroyer, dont le nom est à jamais lié à la conservation de ce chef-d'œuvre de l'art gothique en France.

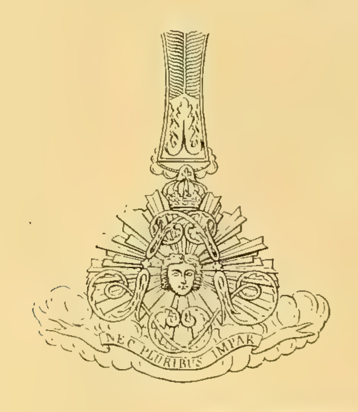
Nous ajouterons quelques mots pour l'histoire de l'armée belge depuis 1830. Ses règlements, son armement, ses différents costumes depuis cette date, y sont représentés et groupés avec goût. Qu'il nous soit cependant permis à ce sujet d'exprimer un regret : nous aurions été heureux de pouvoir remonter plus haut dans l'histoire du rôle militaire de la Belgique, et de rappeler que le sang belge a coulé avec le sang français, pour les mêmes causes, sur les champs de bataille d'Europe. Il nous aurait été agréable, entre autres faits d'armes glorieux de l'armée belge, de rappeler que c'est au 3e bataillon de tirailleurs belges et à deux escadrons du 8e hussards, sous la direction du commandant belge Lahure, que l'on doit l'enlèvement, à l'arme blanche, dans les glaces du Texel, de la flotte hollandaise en 1795.

La dernière série que nous essaierons de signaler ici est l'exposition militaire du Japon. Aujourd'hui les Japonais portent des uniformes, des dolmans et des képis semblables aux nôtres; ils ont des canons se chargeant par la culasse et des fusils à répétition. Ici, au contraire, nous les voyons encore tout bardés de fer, la figure couverte de masques qui simulent l'horreur et qui, dans leur idée, devaient les rendre plus effroyables aux yeux de leurs adversaires. On peut admirer leurs armures couvertes de laque ou vernis, d'incrustations, de damasquiné, puis ces sabres dont les gardes sont des merveilles de ciselure; enfin des casques en fer de toutes formes: nous en signalerons un, représentant un coquillage de l'effet le plus curieux; il rappelle de loin les casques vénitiens du XVe siècle.

Dans cette salle sont les armes, les gardes de sabres magnifiques de M. Montefiore et de M. Gonse; une armure du XVIe siècle appartenant à M. Krafft, et mille autres objets précieux pour la description desquels il faudrait la plume de Théophile Gautier.

Telle est résumée à grands traits cette merveilleuse exposition de l'art militaire. Lorsque nous avons été chargé il y a deux ans de préparer cette exposition et d'en faire le programme, nous avions pensé qu'elle devait être comme une épopée des gloires de la France de nature à apprendre à la foule des visiteurs l'histoire de notre pays plus sérieusement qu'à l'école et dans les livres. Aujourd'hui que l'œuvre est accomplie nous croyons qu'elle a répondu au but proposé. Pour notre part, nous n'avons jamais été dans ce palais de la guerre, sans éprouver un véritable sentiment d'enthousiasme en même temps qu'un profond recueillement.

GERMAIN BAPST.



Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMP. CHARAIRE ET FILS



LES INDUSTRIES D'ART

II.

LA CÉRAMIQUE ARCHITECTURALE ET DÉCORATIVE.

LA FAÏENCE. — LES GRÈS. — LE VERRE. — LA MOSAÏQUE.



Ce qui frappe tout d'abord, quand on examine l'ensemble si imposant des constructions élevées sur l'emplacement du Champ de Mars, c'est le rôle considérable qu'y joue la terre cuite si audacieusement associée au fer; il y a là comme une première et éclatante manifestation d'une nouvelle formule architectonique que les partisans de l'art classique à outrance pourront peut-être condamner, mais à laquelle on ne saurait, sans injustice, refuser la grandeur, la richesse et l'originalité.

Déjà en 1878, le pavillon de l'Union céramique, celui du ministère des Travaux publics et, plus particulièrement, le pavillon de la Ville de Paris, réédifié depuis aux Champs-Élysées, avaient montré les ressources que pouvait offrir, au point de vue décoratif, l'emploi des terres émaillées, mais c'étaient là des essais isolés, presque timides, et qui étaient loin de faire prévoir le développement considérable que la céramique architecturale devait prendre dans un avenir aussi rapproché, et l'éclatante consécration que lui réservait l'Exposition de 1889.

Dans les deux Palais construits par M. Formigé, la terre cuite, émaillée ou non, règne en maîtresse souveraine. Comme autrefois au Vieux-Louvre de Philippe-Auguste ou dans l'antique Allemagne, — « *La Germania risplende per i tegoli invetriati* », écrivait l'architecte Alberti au XVe siècle, — les dômes étincellent au soleil avec leur toiture émaillée, sorte de mosaïque gigantesque aux couleurs harmonieuses, comprenant plus de deux cent mille tuiles de six cent vingt types et modèles différents, et leurs vases de faïence qui ne mesurent pas moins de 3^{m},60 de hauteur. Il y a dans l'exécution de cet immense travail un effort considérable et une énorme difficulté vaincue qui font le plus grand honneur à M. Émile Muller, le savant directeur des usines d'Ivry, auxquelles on doit également toute la décoration céramique du dôme central, et les terres cuites monumentales du porche du Palais des Arts Libéraux.

Ces terres cuites, ainsi que celles du Palais des Beaux-Arts, sont des plus intéressantes à étudier au point de vue de l'application de la céramique à l'architecture; leur fabrication irréprochable, la façon dont tout a été calculé pour qu'aucune déformation ne se produise lors de la cuisson des différentes pièces qui les composent, et que le retrait de la terre se fasse dans des conditions assez régulières pour que les ornements les plus délicats arrivent à se raccorder mathématiquement, montrent avec quelle sécurité les architectes pourront dorénavant faire entrer dans leurs projets de constructions des éléments décoratifs qui leur avaient fait défaut jusqu'alors ou qu'ils n'employaient qu'avec une certaine réserve.

Les quatre grands pilastres de 9^{m},40 de hauteur qui ornent le porche du Palais des Beaux-Arts et dont chacun porte un médaillon de forme hexagonale, à encadrement d'or et à fond d'émail bleu sur lequel se détachent les figures symboliques de la *Poésie*, l'*Étude*, la *Vérité* et la *Couleur*, ainsi que la remarquable frise à motifs alternés qui décore chacune des travées et qui représente en haut-relief sur fond d'or des enfants tenant des cartouches sur lesquels sont inscrits les grands noms de l'Art et des Sciences, sont de M. Lœbnitz; c'est lui, également, qui a fourni pour l'ornementation de plusieurs des pavillons disséminés dans le parc de l'Exposition, de nombreuses terres émaillées, et nous retrouverons à son exposition particulière, un certain nombre d'œuvres importantes qui, avec celles que nous venons de signaler, le placent au premier rang parmi les céramistes modernes.

Au porche du Palais des Arts Libéraux sont adossées quatre

grandes pyramides d'une belle ordonnance dues à M. Émile Muller; sur deux de ces pyramides s'enlèvent, presque en ronde-bosse, les figures, d'une remarquable audace d'exécution, de la *Paix* et du *Travail*, d'après M. Gustave Michel. De même que M. Lœbnitz, M. Muller a complété l'ensemble de la décoration céramique des deux Palais par d'importantes terres cuites, telles que les grandes



GRAND VASE DE JARDIN D'ESSAI, MODELÉ PAR M. DALOU[1].

(Manufacture de Sèvres. — Exposition universelle de 1889.)

frises à têtes de béliers et les médaillons des tympans, — *Génies ailés tenant des phylactères*, d'après M. Allar, — et il a contribué, lui aussi, pour une large part, à l'ornementation extérieure de plusieurs pavillons étrangers, celui, entre autres, si justement apprécié, de la République Argentine.

Si nous retournons dans la classe 20 en passant par le dôme central, nous rencontrons à droite et à gauche de la galerie de trente

1. Le dessin de ce beau vase nous est parvenu trop tard pour être placé dans le texte qui le vise, page 338. (N. D. L. R.)

mètres, deux panneaux décoratifs auxquels, malgré leur dimension et la place d'honneur qu'ils occupent, nous ne saurions adresser de grands éloges. Celui de droite, consacré à la *Glorification de Bernard Palissy*, est d'un aspect absolument faux. Les deux figures de femmes, la *Céramique*, assise au premier plan, et la *Gloire* (?) qui tend une palme à la statue du vaillant potier, sont vêtues de vêtements fort riches et d'une prodigieuse habileté d'exécution, mais absolument plats, sans aucun modelé et paraissant collés sur des corps qu'ils n'habillent pas, absolument comme ces poupées japonaises dont les habits en étoffe sont posés sur des têtes et des bras en carte peinte. Au point de vue exclusivement céramique, qui nous intéresse plus encore que la question d'art dans cette étude, nous reprocherons à ce panneau son émail, et, pour être plus exact, sa couverte tellement vitreuse qu'elle semble fluide, au point que l'on n'oserait y mettre le bout du doigt de peur d'y rencontrer une couche d'huile.

C'est là, du reste, un défaut commun à un grand nombre d'œuvres exposées et sur lequel nous ne saurions trop insister.

Ce que l'on doit chercher à obtenir en céramique décorative, ce n'est pas seulement, croyons-nous, l'éclat et la pureté de la couverte, c'est, avant tout, l'éclat de la couleur, c'est-à-dire qu'il faut que la surface, tout en étant brillante, soit colorée, absolument comme un marbre ou une pierre dure polie, de façon à donner à l'œil une impression de solidité. La couleur doit pénétrer la couverte, ne faire pour ainsi dire qu'un avec elle et ne pas paraître avoir été mise sous verre comme un tableau de collection anglaise. C'est cette affinité parfaite qui constitue la supériorité incontestable de la porcelaine tendre, le charme irrésistible et, pour ainsi dire, indéfinissable, qui s'en dégage, et c'est pour celà que nous pensons que tous les véritables amateurs — ou amoureux — de la céramique doivent applaudir aux efforts tentés actuellement à Sèvres pour ressusciter une fabrication absolument oubliée, de même qu'ils doivent encourager des artistes comme Chaplet et Delaherche qui, dans des voies différentes et par d'autres procédés, cherchent à arriver à des résultats identiques.

Le panneau de gauche qui représente, dans un ensemble architectural les figures allégoriques du *Houblon* et du *Tabac* est, sous le rapport de l'art, certainement supérieur à celui qui lui fait face, mais au point de vue céramique il a le défaut contraire à celui que nous avons signalé, il n'est pas émaillé du tout. Ce n'est véritablement pas la peine d'avoir à sa disposition les ressources si nombreuses que le feu peut offrir, pour arriver à un résultat aussi triste et d'un

aspect aussi froid, et ce procédé de décoration nous paraît d'autant plus condamnable, que l'inconvénient qui résulte de la difficulté de



Labor, HAUT-RELIEF EN TERRE CUITE, PAR M. MULLER, D'APRÈS M. GUSTAVE MICHEL.

(Porche du Palais des Arts Libéraux. — Exposition universelle de 1889.)

raccorder ensemble, d'une façon parfaite, la multitude de petits carreaux sur lesquels la composition est exécutée, est rendu plus sensible

encore par l'absence de l'émail sur lequel, au moins, la lumière s'accroche et joue en vibrations éclatantes.

Nous passerons rapidement devant la *Porte* qui donne accès aux galeries des classes 19 et 20, assemblage bizarre, sans harmonie et, pour tout dire, assez malheureux, d'éléments décoratifs demandés à différents fabricants, et qui jurent parfois de se trouver accouplés, et nous entrerons dans la galerie où nous trouvons, immédiatement à droite, l'exposition toujours remarquable de M. Deck.

Nous n'avons plus à faire ici l'éloge de M. Deck; on a dit sur le compte de ce chercheur si passionné, de ce praticien au goût si pur et si délicat, tout ce qu'il était possible de dire. En l'appelant à la tête de la Manufacture de Sèvres, le gouvernement a donné à sa vie toute de travail et d'honorabilité, la plus haute et en même temps la plus juste récompense qu'il ait pu ambitionner. Cette nomination cependant a soulevé quelques critiques jalouses ou intéressées et on a même été jusqu'à imprimer qu'il était peut-être imprudent de confier le sort d'une manufacture d'État à un fabricant qui pourrait profiter pour lui-même et dans son intérêt privé des forces et des talents dont dispose notre grand établissement national [1]. Il faut connaître bien peu l'honorable M. Deck pour oser parler ainsi. Nous n'avons pas mission de le défendre, il n'en a pas besoin, du reste; mais il suffit de voir ce qu'il a fait à Sèvres depuis le peu de temps qu'il y occupe la place de directeur, pour se rendre compte de la fausseté de ces basses accusations, et pour être convaincu que, loin de profiter de la Manufacture, c'est la Manufacture, au contraire, qui a tout à gagner de sa longue expérience et de son grand savoir; nous n'en voulons pour preuve que le vase qui a été envoyé dans les premiers jours d'octobre à l'Exposition et sur lequel on peut voir d'admirables rouges de fer que la Manufacture ne connaissait pas et que M. Deck y a apportés.

Se consacrant entièrement à ses nouvelles et importantes fonctions, l'éminent administrateur de Sèvres a, du reste, abandonné complètement la direction de ses ateliers à son frère, M. Xavier Deck, le collaborateur dévoué de sa vie entière, et l'exposition actuelle nous prouve que les traditions artistiques qui ont établi dans le monde entier la réputation justement méritée du nom de Théodore Deck, y seront dignement conservées. A côté de la collection si

1. Voir dans le journal l'*Éclair* du 30 juillet 1889 la lettre signée : *Un fabricant céramiste.*

remarquable des *porcelaines flammées* que nous avons signalées dans un précédent article, on y retrouve avec intérêt les belles couvertes céladon et turquoise sur fond uni et gravé, les applications simultanées de la peinture sur cru et des fonds colorés, les émaux trans-



PLAT A FIGURE, EXPOSÉ PAR M. DECK.

(Exposition universelle de 1889.)

parents sur paillons d'or et les fantaisies exécutées avec une habileté incomparable et un sentiment exquis de la décoration par Anker, Legrain, Helleu, Colin et tant d'autres. Une mention toute particulière doit être réservée, dans cet ensemble bien digne de fixer l'attention des amateurs, à un bas-relief d'une belle ordonnance modelé par M. Antokolski, et qui représente Iaroslaw le Sage, le grand législateur de la Russie. C'est véritablement là, dans toute l'acception du

mot, de la céramique d'art, et M. Deck a le droit d'être fier de cette œuvre si parfaite, qui est destinée, croyons-nous, à orner le cabinet de travail de S. M. l'empereur de Russie où elle sera comme le témoignage incontestable de la supériorité d'un art dont la France peut justement s'enorgueillir.

M. Delaherche, dont l'exposition touche à celle de M. Deck, est un véritable céramiste et un chercheur passionné en même temps qu'un artiste de grand mérite. Dédaigneux des succès faciles il s'attache avant tout à la pureté de la forme et à la *solidité* de la coloration. Ses grès, d'un aspect simple et parfois un peu sévère, ne possèdent peut-être pas le charme attrayant ni l'éclat de la porcelaine, mais ils ont pour eux le grand mérite d'être originaux et d'apporter une note nouvelle dans l'ensemble des produits exposés. Leur décoration toujours sobre et dans une tonalité harmonieuse est obtenue à l'aide d'un engobage uni dont l'artiste champlève pour ainsi dire toute la partie décorative qu'il remplit ensuite à l'aide de pâtes diversement colorées et qu'il recouvre d'émail tantôt incolore, tantôt mélangé d'oxydes métalliques, qui donnent, par un procédé de cuisson qui lui est propre, des *flammés* d'une réussite admirable. A côté de vases de grandes dimensions comme l'*Amphore* à quatre anses que reproduit notre gravure ou le *Vase à plumes de paon*, qui sont des œuvres absolument remarquables, M. Delaherche expose des pièces de moindre importance sur lesquelles il a réussi à obtenir des colorations variées depuis le turquoise doux et chatoyant jusqu'au rouge le plus intense et le violet le plus profond, transformant ainsi, à l'aide du feu poussé à ses dernières limites, une matière ingrate et rebelle en objets précieux.

C'est avec plaisir que nous avons constaté la disparition presque complète de ces décorations fausses et prétentieuses obtenues à l'aide des *barbotines* colorées qui avaient pris une si grande extension il y a quelques années, mais dont le bon goût du public a su faire justice. Ce procédé de décoration offre cependant des ressources qui ne sont pas à dédaigner et dont un artiste habile peut tirer un excellent parti à la condition toutefois d'en user sobrement, comme l'a fait M. Delvaux, de Montigny-sur-Loing, en l'appliquant sur des fonds blancs. Ainsi employée, la barbotine perd cette apparence de carton peint ou de pseudo-peinture à l'huile qui la rendait si lourde et si désagréable d'aspect.

L'exposition actuelle, en revanche, est absolument envahie par des reproductions ou des imitations de vieilles faïences ; on ne voit

partout que vieux Rouen, vieux Nevers, vieux Moustiers, vieux Delft, etc. Nous avouons franchement ne pas comprendre l'utilité de ces sortes de résurrections et nous croyons que nos fabricants, dans l'intérêt même de l'industrie française, auraient mieux à faire que ces copies qui sont très loin, il faut bien le dire, de valoir les originaux. Ce n'est ni le même émail, gras et pur, ni la même intensité de bleu,



PETIT VASE A CARTEL BLEU SOUS COUVERTE, EXPOSÉ PAR M. DECK.

(Exposition universelle de 1889.)

ni les mêmes verts de cuivre au ton si particulier, ni, surtout, la même naïveté et la même liberté d'exécution. Les anciennes faïences, celles des belles époques, ont un attrait pénétrant, presque impossible à définir, mais que sentent bien ceux qui les aiment et que les imitations actuelles sont tellement loin de posséder que les véritables amateurs de céramique éprouvent pour elles une sorte d'aversion.

En dehors de ces copies banales, souvent prétentieuses, et parfois ridicules comme certains grands vases de Nevers sur la décoration desquels nous aurons la charité de ne pas nous arrêter, et dont il nous semblerait dangereux d'encourager la production, les faïences à émail stannifère sont assez rares. Nous ne les trouvons guère que

chez un artiste au sentiment délicat, dont nous aurons occasion de parler plus longuement à propos de ses verres sans rivaux, M. Émile Gallé, de Nancy, qui, lui aussi, est un chercheur infatigable. Ses pièces d'un *service de campagne*, ses assiettes aux émaux variés mêlés à des reliefs opaques et, surtout, ses charmantes tasses à médaillons décorés de sujets de figures et de paysages en camaïeu brun-sépia, sont des œuvres originales et qui méritent de fixer l'attention. Il y a également un excellent parti à tirer, au point de vue décoratif, de ses émaux noirs, bruns et rouges, se détachant en silhouette sur des fonds mats ou brillants, de son procédé de gravure à l'acide fluorhydrique sur le biscuit ou la couverte, et de celui d'impression sur la terre molle au moyen de poinçons et de molettes en bois ou en métal. Toutes ces pièces sont absolument parfaites d'exécution, la pâte en est fine, serrée, bien cuite, et l'émail y conserve un aspect solide sans empâter les formes.

Un peu plus loin que l'exposition de M. Gallé nous trouvons celle de M. Optat Milet, praticien habile, qui apporte dans la fabrication de ses faïences d'art les habitudes de soin, de précision et de bon goût qu'il a conservées de son passage à la Manufacture de Sèvres. Dans son exposition véritablement remarquable et qui comprend tous les genres de décoration, nous signalerons plus particulièrement les beaux plats gravés sur engobes par M. Eugène Froment, l'excellent artiste qui, lui aussi, est resté pendant de longues années attaché à la Manufacture de Sèvres d'où le caprice, encore inexpliqué, d'un directeur l'a éloigné et qu'il serait équitable et profitable d'y ramener aujourd'hui. Ses compositions d'un art ingénieux et charmant, son dessin toujours distingué et correct sans froideur, son sentiment profond de l'ornementation, font de lui un décorateur céramiste de premier ordre et c'est avec regret que ceux qui s'intéressent à l'avenir de la Manufacture l'ont vu forcé de quitter une place qu'il avait si dignement occupée et dans laquelle il a su rendre d'incontestables services. L'estime que tous les véritables connaisseurs ont pour son grand talent et l'empressement que les musées spéciaux, français et étrangers, mettent à s'enrichir de ses œuvres sont, du reste, la condamnation la plus évidente de l'injuste mesure qui a été prise à son égard. Nous mentionnerons également, dans l'exposition de M. Optat Milet, l'application faite par M. Diffloth, — qui appartient à une famille de porcelainiers justement estimés et dont le nom restera dans l'histoire de la céramique, — d'un procédé de décoration qui consiste à emprisonner des émaux transparents dans un cloisonnage

formé par de minces filets de pâte ; ce procédé n'est pas absolument nouveau, mais l'application qui en a été faite dans les ateliers de



GRAND VASE FLAMBÉ, EXPOSÉ PAR M. DELAHERCHE.

(Exposition universelle de 1889.)

M. Milet est de beaucoup supérieure à tout ce qui avait été tenté en ce genre jusqu'à présent.

A côté des services de table et de toilette en faïence, peinte ou imprimée, dont il a su porter la fabrication à un haut degré de perfection, M. Boulenger, de Choisy-le-Roi, expose des faïences décoratives de vente courante, mais dont les prix relativement modestes, surtout

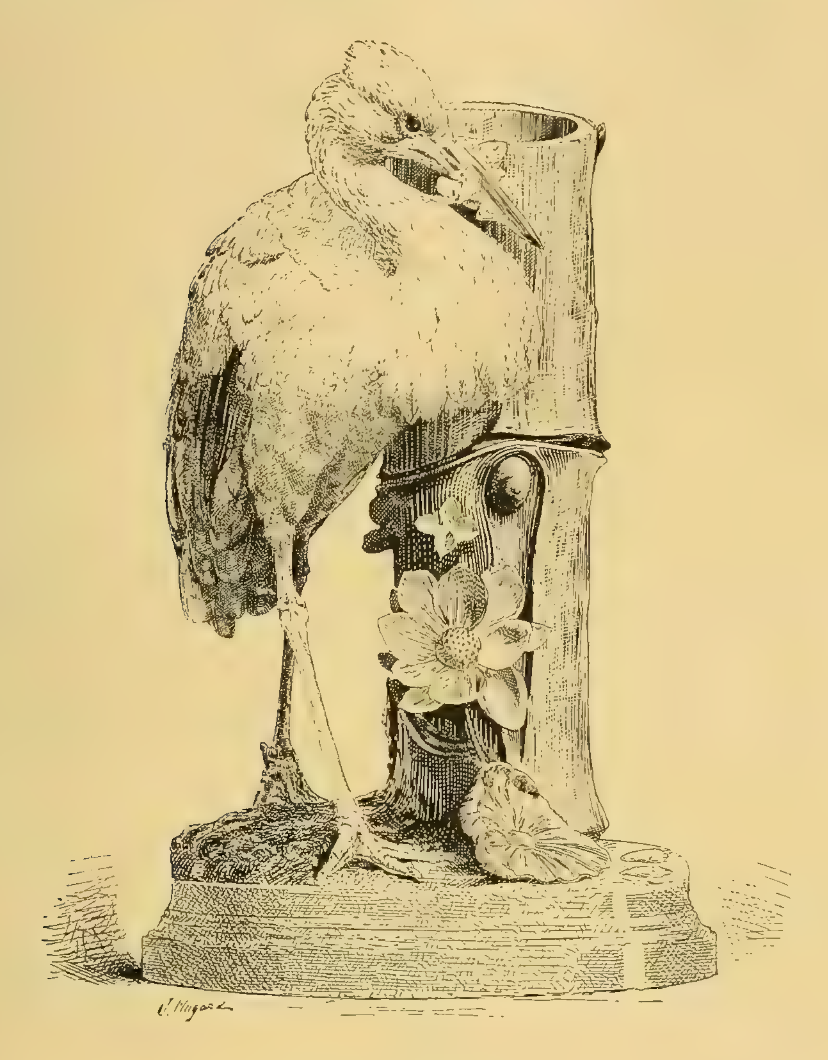
si on les compare aux prétentions exagérées de certains de ses confrères, sont bien loin d'exclure le mérite artistique et l'originalité toujours distinguée. C'est là un problème que M. Boulenger a su résoudre et il serait à désirer que l'exemple qu'il donne ainsi fût plus généralement suivi. Laissant de côté les surcharges d'ornements, de peintures et de dorures, il semble s'attacher surtout à la recherche de la forme, à la beauté et à la pureté des couvertes. Quelques-uns de ses *cache-pots* sont de véritables modèles de bon goût et nous ne connaissons rien de plus véritablement décoratif que sa grande *Jardinière au héron* si parfaite de composition et d'exécution, et dont les tons s'harmonisent si bien avec les massifs de verdure.

Les expositions de MM. Massier, Lachenal, Parvillé frères, Pull, etc., bien qu'elles soient assez remarquables et qu'elles témoignent d'efforts soutenus, ne nous offrent sous le rapport de la décoration ou des procédés d'éxécution, rien qui mérite d'être signalé et nous ne les citerons ici que pour mémoire.

Nous ne parlerons pas non plus de l'exposition importante, — mais importante seulement par l'espace qu'elle occupe au centre de la galerie, — de la manufacture de Gien, que domine un grand vase de forme banale, si ce n'est pour rappeler l'étonnement général qu'a excité le diplôme d'honneur que le jury a cru devoir lui décerner. Nous laisserons de côté la décoration, sur laquelle il est préférable de ne pas insister, mais il nous est impossible de ne pas regretter qu'un jury qui doit être composé de céramistes, ait accordé une aussi haute récompense à des produits qui sont la négation même de la céramique. A deux ou trois exceptions près, tous les grands vases qui composent cette exposition véritablement attristante sont, sous ce rapport, absolument mauvais : c'est du bois peint, de la toile cirée, de la potichomanie, tout ce que l'on voudra, excepté de la faïence ; jamais on ne pourrait croire que le feu a passé par là et de pareils résultats sont d'autant plus faits pour nous surprendre, que la manufacture de Gien emploie généralement pour ses services de table si justement appréciés des couvertes absolument pures et brillantes.

Dans la galerie suivante nous retrouvons les expositions des deux éminents fabricants que nous avons cités plus haut, MM. Lœbnitz et Muller. Le premier, afin de montrer que la terre cuite peut convenir aux décorations intérieures des édifices aussi bien qu'à l'ornementation extérieure, a exécuté une cheminée monumentale, au foyer de laquelle se tiennent, de chaque côté, deux groupes personnifiant la *Famille*, d'après les modèles de M. Allar, et dont le manteau, couvert

de fougères et de branches de chêne émaillées, est complété par une *hotte* portant au centre un médaillon circulaire d'où se détache, en relief, la douce figure de l'Ange gardien de la maison. Cette cheminée,



GRANDE JARDINIÈRE EXPOSÉE PAR M. BOULENGER, DE CHOISY-LE-ROI.

(Exposition universelle de 1889.)

d'un grand caractère et dont les sculptures sont d'un très beau sentiment, est absolument parfaite au point de vue de l'exécution ; bien que, à l'exception des branches de feuillages, tout soit resté à l'état de biscuit, l'ensemble n'en est pas monotone et se tient dans une tonalité harmonieuse, assez rare dans les terres cuites qui prennent

souvent des tons de briques d'un aspect désagréable. Des bas-reliefs décoratifs, dus également au talent de M. Allar, et dans lesquels on trouve, comme dans certaines œuvres des Della Robbia, des figures où les vêtements et les fonds seuls sont émaillés, complètent, avec des spécimens de carreaux de revêtement d'un grand style, cette exposition des plus remarquables.

Chez M. Muller, nous avons à signaler, à côté de quelques types des principales pièces qu'il a exécutées pour les Palais du Champ de Mars, des échantillons variés de grès, émaillés ou non, propres à l'ornementation architecturale. Son grand panneau à palmier, celui sur lequel une branche de pivoine s'enlève sur un fond d'or, la frise à rinceaux de feuilles d'acanthe, ses grandes briques décoratives, — surtout celle qui semble détachée des hypogées de Thèbes ou de Memphis, — sont des œuvres qui montrent que chez M. Muller le savant praticien, professeur à l'École Centrale, est doublé d'un archéologue et d'un artiste, et qui prouvent qu'il saura mener à bonne fin l'entreprise qu'il tente actuellement et que ses grands travaux de l'Exposition l'ont obligé à laisser momentanément de côté, celle de reproduire en céramique, d'une façon absolument fidèle, la merveilleuse *Frise des Archers*. Nous espérons, — et c'est là principalement où nous voyons le grand intérêt de cette reproduction, — que les recherches et les analyses auxquelles M. Muller devra se livrer pour l'exécution de cet important travail pourront jeter un jour nouveau sur la question encore si obscure des origines et de la composition des lustres et des glaçures dans l'antique Orient.

Non loin de là, à l'intersection d'une galerie transversale, M. Prosper Jouneau, le jeune artiste dont les débuts ont été si favorablement accueillis il y a quelques années à l'Union centrale des Arts décoratifs, expose dans un pavillon spécial les nouveaux produits de la manufacture qu'il a fondée à Parthenay. Trouvant sous sa main les terres qui avaient servi au XVI[e] siècle à exécuter ces délicieux chefs-d'œuvre auxquels notre savant confrère, M. Bonnaffé, est arrivé avec une certitude presque absolue à restituer leur véritable origine, M. Jouneau a eu l'idée de les employer d'une façon identique et d'emprunter aux potiers de Saint-Porchaire leurs procédés d'incrustations si bien décrits par Brongniart dans son *Traité des Arts céramiques;* trop artiste pour copier servilement les modèles qu'ils nous ont laissés, il applique son talent de sculpteur et d'ornemaniste à composer des pièces qui, si elles n'égalent pas encore les modèles, s'en rapprochent cependant assez pour faire des faïences de Parthenay

des œuvres qui ne sont pas sans valeur et qui méritent d'occuper une place honorable dans l'histoire des industries d'art de notre époque. Son *Reliquaire* (?) aux arcades ajourées et aux délicates colonnettes décorées d'ornements à pâtes blanches d'application et son *Plafond* dont les caissons à motifs alternés entourent une coupole à pendentifs supportant des statuettes d'une bonne exécution, témoignent de vaillants efforts pleins de promesses pour l'avenir et que le jury a justement récompensés d'une médaille d'or.

Dans les sections étrangères, nous ne trouvons guère à mentionner que les poteries de la manufacture de Rookwood (*Rookwood pottery*), créée tout récemment à Cincinnati et dirigée par une femme,



TASSE EN FAÏENCE, EXPOSÉE PAR M. ÉMILE GALLÉ.

(Exposition universelle de 1889.)

Mme Maria Longworth Storer, dont le père a fondé à Cincinnati, à la suite de l'exposition céramique japonaise qui eut lieu à Philadelphie en 1876, un Musée et une École d'art appliqué à l'industrie, qui a pris rapidement une assez grande importance et d'où sont déjà sortis plusieurs artistes distingués. Les nombreux produits que cette manufacture expose pour la première fois en France sont surtout intéressants par le procédé employé dans la décoration, procédé qui consiste à exécuter, au moyen de pâtes colorées posées au pinceau et qui semblent reprises ensuite au burin et, pour ainsi dire, ciselées, des fleurs et des feuillages d'une précision parfois un peu sèche, mais qui donne dans certains cas des effets d'une douceur et d'une délicatesse remarquables. Il est regrettable que les formes ne soient pas mieux étudiées et, surtout, que l'émail ait cette apparence *limpide* que nous avons signalée plus haut et qui, au point de vue purement

céramique, enlève à ces nouveaux produits une grande partie de leur valeur. Certaines décorations peintes par un Japonais attaché à la manufacture sont de véritables merveilles d'exécution.

Si l'influence japonaise se fait sentir en Amérique, il est à craindre que les Américains, — et aussi les Européens, — ne finissent à leur tour, par exercer une action regrettable sur les Japonais. Forcés de se plier aux exigences d'une fabrication courante et à bon marché, il en est bien peu, parmi ces derniers, qui, sans avoir perdu ce sentiment exquis de la nature qui semble être chez eux un don de naissance et qu'ils possèdent au suprême degré, aient conservé au moins cette originalité surprenante, cette fantaisie primesautière qui font des moindres objets qu'ils décorent de véritables œuvres d'art. Après avoir admiré, dans les galeries consacrées à l'*Histoire du travail*, les vitrines réservées à la céramique japonaise si bien représentée par une partie des collections de M. Louis Gonse et de M. S. Bing, après avoir étudié ces poteries aux formes expressives, imprévues et variées, à la décoration si souvent audacieuse, aux colorations douces ou puissantes, mais toujours harmonieuses, si on descend dans la section réservée à l'exposition des produits actuels, on ne peut s'empêcher de constater avec regret la transformation qui s'est opérée dans ces dernières années et la décadence qui semble s'accentuer chaque jour davantage.

Quelques artistes, cependant, — un très petit nombre, nous devons le dire, — conservent encore les anciennes traditions et sont, non seulement des décorateurs, mais encore, et surtout, des céramistes du plus grand mérite. Le premier, parmi eux, est certainement Miyakawa, dont les beaux vases aux couvertes unies, rouges, brunes ou vert sombre, à l'apparence solide et parfois métallique, sont égayés par un oiseau, un crustacé ou un insecte, en réserve blanche, dessinés de bleu sous couverte, qui viennent piquer leur note claire sur la sévérité du fond. Hiotiyen et Shimada, de Tokio, méritent également les plus grands éloges, surtout pour leurs porcelaines minces, à décor simple exécuté en camaïeu d'un bleu doux et délicat, qui sont d'une admirable fabrication

L'observation que nous avons faite à propos de la fluidité de l'émail des poteries de Rookwood, peut s'appliquer également aux faïences de M. Bordallo Pinheiro qui sont exposées dans le pavillon spécialement consacré au Portugal. Ses faïences, néanmoins, sont absolument remarquables autant par la finesse de leur pâte et le soin avec lequel elles sont travaillées, que par leurs colorations pures et vigoureuses;

elles ont, en outre, un grand avantage, celui d'être d'un prix modeste,



VASE DE CRISTAL TAILLÉ, A DEUX COUCHES, EXPOSÉ PAR M. EMILE GALLE.

(Exposition universelle de 1889.)

malgré l'importance et la variété des modèles, dont quelques-uns pourraient cependant être d'un art plus élevé.

Nous signalerons enfin, en terminant cette rapide revue de la céramique contemporaine, les poteries vernissées exposées dans la section serbe et dont un très grand nombre rappellent absolument les poteries du Beauvaisis et de la Saintonge du xve et du xvie siècle; il y a évidemment là une sorte de tradition dont il serait intéressant de rechercher les origines et la filiation, et dont on retrouvait encore en Bretagne, il y a vingt ans à peine, la manifestation chez quelques potiers isolés et indépendants des environs de Lamballe et de Quimper.

* * *

Dans le *Rapport officiel* qu'il publiait à la suite de l'Exposition universelle de 1878, M. Didron, secrétaire de la classe de la Verrerie, après avoir constaté avec regret l'infériorité relative de l'industrie du verre au point de vue artistique, et signalé les grands progrès réalisés à l'étranger, particulièrement en Angleterre et en Allemagne, mentionnait cependant avec intérêt quelques tentatives faites par d'habiles émailleurs pour introduire en France un art, sinon nouveau, au moins des plus attrayants, celui de l'imitation des verreries orientales. Les copies, toutes récentes alors, de lampes mauresques, de vases arabes et de bassins persans, faites par M. Brocard et quelques-uns de ses élèves, témoignaient certainement d'un effort considérable et qui méritait d'être encouragé, mais tous ces artistes, disait le rapporteur, « sont rivés à des imitations qui ne laissent pas encore entrevoir l'apparition d'un style original et personnel dont la décoration sur verre serait l'objet. Toutefois, ajoutait-il, M. Gallé (de Nancy), en associant la gravure à l'émail et en empruntant à l'art japonais quelques-unes de ses lois, semble préparer une évolution qui pourra donner d'excellents résultats. »

L'arrêt qui s'était produit dans le développement artistique de cette branche de l'industrie française et que constatait avec tant d'inquiétude M. Didron, était heureusement momentané et nous avons pu constater, en 1884, à l'Exposition de l'Union centrale des Arts décoratifs, et mieux encore, cette année, au Champ de Mars, que la France n'a plus rien à redouter sous ce rapport des nations rivales. L'évolution que faisait prévoir, en 1878, la première Exposition des œuvres de M. Gallé s'est accomplie : un art nouveau a été créé, art bien personnel et véritablement original, dans lequel l'habile praticien a trouvé des imitateurs, même à l'étranger, — on



Gazette des Beaux-Arts

VASE D'ORPHEE EN CRISTAL GRAVE PAR M. E. GALLE

(Collection de M. Leon Clery)

Imp. [illegible]

dit couramment aujourd'hui le *genre Gallé*, — mais dans lequel il ne rencontrera pas de rivaux.

C'est que M. Gallé est, avant tout, un croyant; il a le culte, ou plutôt, la religion de la matière qu'il met en œuvre et qu'il transforme en admirables objets d'art. Où des esprits vulgaires ne verraient qu'une masse presque informe, son imagination d'artiste découvre des dispositions charmantes, des effets imprévus, et, comme les anciens Chinois dont il a l'originalité et aussi la fécondité, il sait tirer parti des accidents qui se produisent sous l'action brutale et violente du feu, et qui, sous ses doigts habiles, semblent des combinaisons voulues et cherchées à l'avance.

Aux oxydes métalliques qui avaient fourni ces colorations variées, tant admirées en 1884, il a ajouté de nouvelles matières colorantes qui donnent des jaunes, des violets et, surtout, des bruns irisés absolument remarquables, et qui, incorporées dans la masse, lui permettent d'obtenir des effets qui rappellent les pierres dures les plus précieuses, les améthystes, les quartz, les ambres, les agates et les jades.

Dans ces colorations qui résultent, tantôt de matières mélangées ensemble, tantôt de couches superposées, M. Gallé trouve des arborisations, des algues et des plantes au feuillage délicat, des phalènes et des libellules aux ailes argentées, des poissons ou des crustacés qu'il met à nu et ciselle avec une délicatesse incroyable et un sens exquis de la décoration. Ces masses colorées, en sortant du feu, lui parlent un langage que lui seul comprend d'abord, et qu'il traduit bientôt en fantaisies d'une poésie charmante accompagnées le plus souvent de pensées originales, de citations empruntées aux poètes ou d'inscriptions vibrantes de patriotisme, qui communiquent une sorte de vie à ces œuvres d'un art si particulier.

Il nous est impossible d'étudier en détail les produits d'ordre varié qui composent l'ensemble absolument remarquable de cette exposition, mais nous devons néanmoins citer comme des applications toutes nouvelles les bullages colorés ou à irisations métalliques formés dans l'épaisseur même du verre et que M. Émile Gallé sait utiliser comme un élément décoratif de l'effet le plus original, ainsi que les couvertes brunes ou noires posées sur une paraison de verre transparent, et qui forment, après avoir été évidées par places, une sorte d'enveloppe réticulée qui rappelle, sans le copier, un procédé employé par les verriers de l'ancienne Rome.

A côté de M. Gallé, il est juste de citer comme ayant contribué à

ce mouvement de rénovation artistique de l'industrie du verre, un chercheur également passionné, — comme le sont, du reste, la plupart de ceux qui se donnent aux arts du feu, — M. Rousseau, dont nous avons eu plusieurs fois l'occasion de louer les œuvres pleines de goût. Son digne successeur, M. Leveillé, tout en continuant la fabrication et la décoration des verres à couches superposées, parait s'attacher principalement à perfectionner les formes et la matière des cristaux de luxe; quelques-unes de ses pièces de service, aux formes élégantes, et aux riches montures d'or et d'argent délicatement ciselées, sont de véritables œuvres d'art qui méritent d'être signalées aussi bien que ses essais de peinture en émail sur les verres à plusieurs couches, combinaison nouvelle qui peut donner entre les mains d'habiles décorateurs, mais à la condition d'être sobrement appliquée, des résultats des plus satisfaisants.

Comme œuvres véritablement artistiques, nous devons signaler encore, dans la Classe 19, les verres gravés de M. Reyen, bien que, par la façon dont ils sont traités et par l'effet produit, ils se rapprochent absolument, à la coloration près, de ces porcelaines allemandes connues sous le nom de *lithophanies;* il y a là évidemment, surtout dans l'exécution des sujets de figures ou de paysages avec animaux, une énorme difficulté vaincue et un travail considérable, mais pour arriver seulement à un résultat que l'on pourrait obtenir presque mécaniquement, et qui, en outre, ne peut être réellement apprécié qu'à la condition de placer les objets ainsi décorés dans des conditions d'obscurité factice qui ne se rencontrent pas dans nos habitations modernes. Ces réserves faites, on ne saurait trop louer le talent et l'habileté dont témoigne l'ensemble de l'exposition de M. Reyen, et plus particulièrement le charmant vase décoré d'une tige d'avoine.

Dans les expositions étrangères, Venise nous montre, comme en 1878, les merveilles d'adresse et d'habileté des praticiens de Murano, mais sans rien de nouveau ni de bien saillant; quant aux verreries de la Bohême, surchargées d'émaux et de dorures, elles ne nous arrêteront que pour nous faire regretter le mauvais goût qui semble avoir envahi une industrie qui produisait autrefois des œuvres si délicates et dont M. Lobmeyr nous avait, il y a dix ans, montré de si charmants spécimens. En Angleterre, MM. Webb et fils sont toujours à la tête de la fabrication; mais leurs produits, malgré, ou peut-être à cause de leur perfection absolument irréprochable, restent froids et manquent de ce charme indéfinissable qui fait les œuvres d'art. MM. Davis Collamore et Cie, de New-York, exposent des pièces

d'une pureté merveilleuse, dont la taille, en *pointes de diamants*, rappelant les cristaux qui étaient si fort à la mode sous la Restauration n'a rien de bien artistique; mais ce sont là les premiers produits d'une industrie qui n'est encore qu'à ses débuts et qui, ayant à sa disposition une matière aussi belle, ne peut manquer de se transformer dans un avenir prochain.

*
* *



LA CÉRAMIQUE, MOSAÏQUE.
(Composition de M. L.-O. Merson.)
Exposition universelle.

Il nous resterait à dire quelques mots de la Mosaïque à l'Exposition et de la fabrique qui a été créée à la Manufacture des Gobelins. M. Gerspach, beaucoup plus autorisé que nous en cette matière, nous communique sur ce sujet une note que nous nous faisons un plaisir de joindre aux pages précédentes en lui passant la parole.

Une fabrique de mosaïque qui travaille exclusivement pour la décoration murale, trouve bien rarement l'occasion d'exposer; par suite d'une heureuse circonstance, notre Manufacture nationale a pu cependant envoyer au Champ de Mars une porte ou, plutôt, un portique disposé provisoirement dans un appareil en bois; après l'Exposition, le portique sera démonté et les mosaïques, fixées sur des châssis en fer, seront transportées ailleurs. L'architecture et les ornements de cet ouvrage sont de M. Sédille, et les deux figures, la *Céramique* et la *Tapisserie*, de M. L. O. Merson. Nous reproduisons ici la *Céramique*.

Grâce à un accord complet entre l'architecte et le peintre et à l'intelligence de nos jeunes mosaïstes français, j'ai pu conduire le travail rapidement et selon un programme bien arrêté dont les deux points essentiels étaient la sobriété de l'exécution et la franchise des colorations.

Il est toujours difficile au chimiste de faire un émail correspondant exactement à une couleur à l'huile, souvent même la chose est impossible; il arrive ainsi que deux couleurs juxtaposées se tiennent bien sur la toile, mais que mises en émail, l'une absorbe l'autre ou l'obscurcisse. Pour éviter ces écueils nous avons commencé par choisir les émaux, puis M. Merson a peint ses modèles d'après ces échantillons. De cette façon, nous avons toujours eu le ton juste et nous n'avons perdu ni temps,

ni argent; nous étions, du reste, dans la règle élémentaire des arts d'interprétation, qui veut, qu'avant tout, l'auteur du modèle se préoccupe des qualités expressives des matières et des ressources de celui qui les fabrique.

Du moment où j'ai eu le ton juste, j'ai pu interdire l'échiquier si cher aux Italiens modernes, mais absolument dédaigné de leurs ancêtres, les mosaïstes de Ravenne, de la Sicile et des anciennes églises de Rome. Le mot indique la chose : pour obtenir à distance l'objet d'une couleur homogène, on porte en échiquier des cubes de couleurs différentes. Je comprends, à la rigueur, l'échiquier, mais dans trois cas seulement : lorsque la mosaïque est très éloignée du spectateur, lorsque le chimiste ne peut pas trouver le ton juste, alors que le modèle est arrêté, lorsque l'atelier est trop pauvre pour commander des matériaux neufs et que, par suite, il est obligé de prendre dans sa munition. Nous n'étions dans aucun de ces cas, et cependant il a fallu une surveillance de tous les instants pour abolir l'échiquier qui paraît offrir un attrait particulier à ceux qui en ont goûté ; je ne l'ai même pas toléré pour le passage d'une couleur dans une autre et toujours et partout j'ai fait procéder par des couleurs franches, ou par des tons francs de la même couleur.

J'aurais pu multiplier les couleurs et les tons, je me suis efforcé, au contraire, à réduire les éléments du travail; grâce à nos excellents modèles, j'ai pu procéder par teintes plates dans l'ornement et n'employer que cinq éléments dans la draperie orange de la *Céramique*, du grand clair à l'obscur; les hirondelles ont été enlevées avec trois couleurs du noir au blanc.

J'ai voulu faire une œuvre décorative d'un aspect franc et clair ayant son caractère propre; il me semble que la méthode que j'ai suivie m'a permis d'arriver à ce résultat. — GERSPACH.

*
* *

Dans ce rapide examen des produits des arts du feu exposés au Champ de Mars, nous avons cherché à expliquer la transformation qui s'opère actuellement dans la décoration, et, plus particulièrement dans la décoration céramique, et nous nous sommes attaché surtout à mettre en lumière et à étudier les efforts individuels qui se sont produits dans ces dix dernières années. Il nous eût fallu, pour être absolument complet, une place plus grande que celle dont nous pouvions disposer, mais tel qu'il est, cependant, ce travail pourra, nous l'espérons du moins, montrer qu'une industrie qui compte parmi ses représentants des hommes comme Deck, Chaplet, Muller, Delaherche, Lœbnitz, Gallé, Rousseau et tant d'autres, contribuera pendant longtemps encore à conserver à la France la supériorité artistique qu'elle a si justement et si noblement su conquérir.

ÉDOUARD GARNIER.



F. K. von Uhde pinx. M. B[illegible] sc.

LA PETITE EMILIE

(Exposition Universelle)

[illegible] Beaux-Arts

Imp. [illegible]

FRANÇOIS RUDE

(CINQUIÈME ARTICLE[1]).

XVII.



L est temps d'arriver à la décoration de l'Arc de triomphe de l'Étoile, où Rude devait trouver sa définitive et populaire illustration. On n'a point coutume d'envisager les complications d'une vaste entreprise monumentale, les difficultés matérielles qui se dressent, le souci d'accorder d'innombrables collaborateurs desquels, à chaque instant, les susceptibilités s'enveniment, l'obligation de maintenir l'unité dans un ensemble de travaux très étendu et très divers, la nécessité de se plier aux rigueurs des conditions budgétaires, les lenteurs fréquentes des administrations, les mille incidents de détail qui imposent aux architectes toute sorte de modifications au plan primitif, sans compter les événements graves qui traversent et bouleversent les projets les mieux affirmés. J'ai eu la bonne chance de rencontrer, dans les anciens papiers de la direction des Beaux-Arts[2] et aux Archives nationales, la plupart des dossiers relatifs à la construction de l'Arc de triomphe. Qu'il me soit permis, en montrant à quelles vicissitudes notre sculpteur fut mêlé, d'esquisser le tableau d'un de ces immenses labeurs collectifs où l'esprit d'une époque s'est résumé.

Dès les premières années de son règne, — ce trait nous est

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXXVII, p. 353, t. XXXVIII, p. 103 et 468, et 3e période, t. I, p. 213.

2. Communiqués par permission spéciale de la direction des Beaux-Arts.

connu, — Napoléon a résolu de multiplier les monuments à la gloire de la Grande Armée. C'est, à ses yeux, le plus efficace moyen d'éblouir la foule, dans le présent et dans l'avenir, et de populariser son Empire. Par un décret du 18 février 1806, il ordonne l'érection d'un arc de triomphe « à l'entrée des boulevards, du côté de la rue Saint-Antoine ». Tout d'abord, le choix de l'emplacement déconcerte. Une commission spéciale nommée par le ministre de l'Intérieur, Nompère de Champagny, pour étudier la question, et composée de Heurtier, Dufourny, Gondoin et Thibaut, architectes, et de Roland et Dejoux, sculpteurs, jugerait l'édifice bien mieux situé place de la Concorde, à hauteur du pont, en sorte qu'on le puisse apercevoir de très loin le long de la Seine. Champagny laisse dire et présente, à son tour, son idée. Il y a, à Paris, un endroit merveilleux, haut de niveau, désert encore, où ne se voient que deux ou trois masures et les deux pavillons d'octroi, lourds et pompeux comme des temples, construits naguère par Ledoux : c'est la barrière de l'Étoile. Où trouver, pour une porte héroïque, devant profiler sur le ciel, en amples silhouettes, son cintre hardi et son couronnement, un site plus favorable? Le ministre, non moins adroit que Vivant Denon dans la question de la colonne Vendôme, intéresse tout de suite à son objet l'orgueil impérial. « Un arc de triomphe, à l'Étoile, écrit-il pour commencer, fermerait de la façon la plus majestueuse et la plus pittoresque le superbe point de vue que l'on a du château des Tuileries. » Son thème ainsi posé, il le développe par un habile mélange de considérations d'intérêt public et de flatteries persuasives : « En regardant le palais de Votre Majesté comme le centre de Paris, dit-il, de même que Paris est le centre de l'Empire, le monument serait vu du centre de la capitale, de la place la plus spacieuse, la plus régulière et de la promenade la plus fréquentée, et, cependant, il ferait l'entrée de la ville, véritable destination des monuments de ce genre. Quoique éloigné, il serait toujours en face du Triomphateur. Votre Majesté le traverserait en se rendant à la Malmaison, à Saint-Germain, à Saint-Cloud même et à Versailles... » De tels arguments ont tout succès en une telle période enivrée. Quelques jours après, l'architecte Chalgrin reçoit l'ordre de procéder aux fondations.

Que doit être l'Arc de triomphe en sa première donnée? — Une construction colossale d'un style assez sévère, ornée de colonnes corinthiennes, et où la sculpture ne saurait avoir qu'un rôle effacé. Érigé en mémoire des campagnes d'Italie et d'Égypte, le but est qu'il rappelle les formes antiques avec les proportions des pylônes

égyptiens. Mais, dès les premiers temps, de vives querelles éclatent, au sujet des colonnes, entre Chalgrin et son confrère Raymond, qu'on a tenu à lui adjoindre. Seront-elles isolées ou engagées? — Ni l'un, ni l'autre : elles seront supprimées par économie et remplacées par des sculptures. Au demeurant, les travaux tirent en longueur, interrompus ou poursuivis, selon l'argent qu'on a. Lors de l'entrée solennelle de Napoléon et de Marie-Louise, le ministre Cretet a fait terminer l'édifice par simulacre, en charpente et en toile peinte, et telle a été l'impression générale qu'il semble que tout se doive immédiatement accélérer. Point, Chalgrin meurt; son élève Goust, mis à sa place, voit, peu à peu, toutes les ressources de la nation passer à la guerre. Bref, en 1814, les promeneurs qui s'égarent à l'extrémité des Champs-Élysées, aperçoivent, de-ci de-là, derrière des palissades en planches, des entassements de blocs à l'abandon et, par-dessus l'enclos central, des baraquements aux vitres cassées, et quatre épais massifs de maçonnerie émergeant d'une vingtaine de mètres. Plus un ouvrier. Ce monument doit être en horreur aux Bourbons. Ils le vont, très certainement, disperser pierre à pierre. Le bruit public l'annonce hautement et si d'aucuns s'en indignent, ce n'est point par regret d'artistes, mais simplement parce que, l'empereur tombé, le sentiment révolutionnaire s'est réveillé napoléonien.

Eh bien, en dépit des circonstances, le successeur de Chalgrin ne désespère pas. J'ai lu, en plusieurs monographies, qu'il a lui-même proposé au gouvernement de Louis XVIII de sacrifier la dédicace originelle et de consacrer l'Arc de triomphe à la gloire de la Maison de Bourbon. Hormis qu'on produise un document positif, je tiens cette affirmation pour arbitraire, au moins dans ces termes. Goust est un esprit de médiocre envergure, mais fin, souple, tenace et prudent, profondément dévoué à la mémoire de Chalgrin et se sachant, à cause de certaines attaches d'amitié, suspect au nouveau pouvoir. Toute brusque évolution de sa part serait ridicule et périlleuse : il en a d'autant mieux conscience que rien ne presse et qu'on ne change pas le sens d'un édifice du jour au lendemain comme on retourne un vêtement. Ce qu'il peut faire et ce qu'il fait, c'est préparer un courant d'opinion, acclimater sourdement une idée, y accoutumer les intéressés afin que tout le monde s'y rallie, un jour, tout naturellement. Dans cette vue, il donne son mot d'ordre à ses amis, tâchant à ramener, par eux, l'attention sur l'Arc en souffrance et, pour son compte, inclinant, par degrés, vers la monarchie restaurée. Je possède une preuve de ses secrètes menées en un billet de lui, trouvé, par

hasard, dans un lot d'autographes, parmi plusieurs notes du sculpteur Gaulle, auquel il est adressé : « Monsieur, je ne puis vous dire à quel moment on reprendra les travaux de l'Étoile, mais j'ai confiance qu'on les reprendra, S. M. le Roi aidant, sitôt que le permettront les finances du Royaume. J'espère que ce sera bientôt. Vous savez que j'ai dans les mains les études de M. Chalgrin que j'ai continuées. Vous savez aussi qu'il reste beaucoup de maçonnerie à faire avant la sculpture ; mais les pierres monteront d'elles-mêmes les unes sur les autres. L'Arc de triomphe doit être un monument glorieux à la France et, par conséquent, au Roi. Il est impossible qu'il ne soit pas achevé... »

Ne voit-on pas ressortir de ce petit papier, d'ailleurs sans date, la virtuosité de l'architecte à soutenir son rêve dans la conversation des artistes, à entretenir les espérances des sculpteurs, à faire entendre que le projet n'est rien moins qu'abandonné. On peut être convaincu que la question de raser ce qui est debout de l'édifice impérial a été plus d'une fois agitée autour du roi. Mais quoi! Ce serait grande affaire, et terriblement coûteuse, de renverser une construction pareille et d'arracher du sol des fondations gigantesques, profondes de huit mètres au moins. Qui sait, avec cela, si l'on ne froisserait pas fort dangereusement le sentiment populaire? En outre, l'embellissement de cette entrée de Paris s'impose absolument. Dans l'embarras où l'on est, on compte sur la longueur du temps pour simplifier toute chose. Les mois s'écoulent, puis les années. Peu à peu, l'illusion se fortifie qu'il serait possible de dérober l'Arc de triomphe à la gloire de Napoléon par une consécration nouvelle. On a bien repris au souvenir de la Grande Armée cette manière de temple antique que lui avait voué Bonaparte, au cœur de la ville, et on l'a bien dédié à sainte Madeleine sans opposition. Il conviendra de profiter de la première circonstance pour rouvrir les chantiers, par grâce royale, et faire tailler en plein marbre par les meilleurs statuaires, des faits et des symboles d'histoire qui laisseront au monument son caractère en modifiant ses signifiances politiques. Et l'heureuse occasion se produit, en 1823, après la guerre d'Espagne, brillamment terminée sous l'égide du duc d'Angoulême. Qu'on rappelle les ouvriers tout de suite! La Restauration croit avoir trouvé le moyen de s'approprier l'Arc triomphal.

Goust a suivi de très près, sans en avoir l'air, ces divers acheminements. La solution adoptée serait même partie de lui qu'on ne s'en étonnerait guère. Seulement, toujours adroit, il ne s'est pas mis en

avant une seule minute et j'en ai pour garant une très curieuse note, que je découvre dans les dossiers de la direction des Beaux-Arts. Il paraît qu'on l'a consulté, lui, Goust, comme architecte de l'Étoile, en même temps qu'on a demandé son avis à Cartellier, comme statuaire. Consulte-t-on un architecte sur le dessein qu'il a précisément conçu et proposé? Mais je transcris cette pièce :

Opinion de MM. Goust, architecte de l'Arc de triomphe, et Cartellier, statuaire.

Le projet de terminer l'Arc, placé au point le plus beau de Paris, est grand et noble, et l'idée de le consacrer au rétablissement du roi d'Espagne sur son trône est un superbe motif. Nous pensons que, pour exprimer ce motif et pour décorer l'Arc le plus heureusement possible, les pieds-droits pourraient être ornés de trophées à l'imitation de ceux qu'on voit à Rome, connus sous le nom de trophées de Marius. Les deux du côté de Paris représenteraient l'un la France se disposant à secourir l'Espagne, l'autre l'Espagne se dégageant de ses chaînes et ressaisissant le gouvernail de l'État. Sur la face opposée, on verrait la Victoire et la Paix. (Les statues auraient vingt pieds de proportion.) Les six bas-reliefs placés sur les faces et sur les côtés reproduiraient, historiquement, les principaux faits de ce mémorable événement.

12 *août* 1823.

Un tel document, où s'ébauchent pour la première fois les dispositions décoratives de l'Arc de l'Étoile, a, pour nous, en dehors de sa curiosité intrinsèque, l'intérêt de faire intervenir, avec l'architecte du monument, l'ancien maître de Rude. Mais voici qui n'est pas moins digne de nous arrêter. A la note qu'on vient de lire s'annexent deux feuilles de croquis exactement inspirés des vues qui s'y énoncent et signés de Gaulle, le propre destinataire du billet de Goust cité plus haut et le premier artiste chez lequel ait travaillé Rude à son arrivée à Paris. Nous savons ce Gaulle homme d'imagination et fort expéditif. Goust l'aura prié d'improviser une réalisation d'ensemble de son programme, à titre d'indication, et peut-être même d'en proposer le principe. Il sied, quoi qu'il en soit, de toucher quatre mots de ce projet dont personne, à ma connaissance, n'a jamais fait mention et qui a servi de point de départ aux études.

Ces deux grandes feuilles jaunies que j'ai sous les yeux, en écrivant, comprennent la coupe, la face principale et l'une des faces latérales de l'Arc, plus neuf sujets de bas-reliefs lavés avec une cer-

taine verve. Des pieds-droits, dont la masse pourrait être à volonté laissée à nu ou encadrée de pilastres grecs supportant l'entablement, se détachent des piédestaux où poseraient des trophées représentant la France et l'Espagne sous la figure de deux soldats, la main dans la main, adossés à une colonne et auréolés de drapeaux. Au-dessus de l'entablement des scènes historiques, traitées en bas-relief, couvriraient tout le plein du mur. Enfin, de la plateforme supérieure, un triomphant quadrige semblerait s'élancer à travers le ciel, tandis que des soldats en sentinelle ou des figures allégoriques se dresseraient aux quatre angles et que des soldats, encore, assis au pied d'une colonne, au milieu des faces latérales, s'accouderaient aux armes de France ou d'Espagne. Je n'insiste pas sur cet ensemble décousu, d'une modernité mêlée de classique, banale et redondante. Mais voici la liste des bas-reliefs croqués séparément. C'est une *suite* dans le goût du temps et où rien ne manque.

1° *Déclaration de guerre aux insurgés espagnols par S. M. Louis XVIII. Le Roi ordonne à S. A. R. le duc d'Angoulême et à son armée d'aller délivrer le roi d'Espagne.* 2° *Passage des Pyrénées. S. A. R. le duc d'Angoulême recommande à ses soldats d'épargner les vaincus.* 3° *Évacuation de Madrid par les insurgés; entrée de S. A. R. dans la ville.* 4° *Délivrance du roi d'Espagne; sa réception dans l'île Sainte-Marie par S. A. R.* 5° *Siège de Cadix par Mgr le duc d'Angoulême.* 6° *Reddition de Cadix.* 7° *Délivrance des prisonniers; distribution de secours à l'occasion de nos victoires et de la restauration du roi d'Espagne.* 8° *S. M. Louis XVIII et sa famille viennent remercier Dieu de nos succès.* 9° *Le Roi, accompagné de la Paix et de la Victoire, donne l'ordre à l'Architecture et à la Sculpture d'ériger un arc de triomphe à la gloire de S. A. R. le duc d'Angoulême et de son armée. La Poésie, la Peinture et la Musique sont appelées à embellir la fête organisée à cette occasion. L'Abondance et le Plaisir suivent le groupe des Arts.*

Je crois, entre nous, que ce projet n'est, aux mains du rusé Goust, qu'une machine de guerre pour hâter la reprise des travaux. L'administration se doit complaire en ces imaginations royalistes, à l'aide desquelles on compte détourner le vrai sens de l'Arc de l'Étoile; mais le temps est encore loin où interviendra la sculpture. En attendant, les chantiers sont rouverts. Goust, toujours un peu suspect, a dû accepter pour lieutenant un jeune architecte, nommé Huyot, qui ne demande qu'à s'écarter du plan de Chalgrin et

tirer à lui un pan de la couverture. Lequel des deux l'emportera? Goust, un moment, se débarrasse de Huyot, mais Huyot revient à la charge et déloge Goust à son tour. Pendant ce temps, la construction monte; le gros œuvre avance. Le monument est si populaire que c'est une des promenades favorites des Parisiens de faire le tour de l'enclos, grouillant d'ouvriers, au centre duquel il apparaît en son hérissement d'échafaudages. A la vérité, si nous prêtions l'oreille aux conversations des libéraux, nous entendrions quelques railleries assez cruelles sur ce pauvre Arc *des triomphes* de Napoléon condamné à devenir l'Arc *du triomphe* du duc d'Angoulême, mais tout va, du moins, sans encombre, et c'est l'important. Parmi les statuaires, on a perdu l'habitude de s'échauffer touchant la politique; on ne souhaite que recevoir des commandes. Et les choses en sont là, justement, quand François Rude rentre à Paris, prévenu de la situation par son ami Roman, à l'heure même où revient sur le tapis la donnée suggérée par Goust, élaborée par Gaulle, approuvée par Cartellier dont les élèves guettent tous leur part dans la distribution de l'ouvrage et la vont obtenir.

XVIII

Aux époques troublées, tant que se poursuit une grande entreprise d'art à conception politique, on ne sait à quels remaniements indéfinis elle est exposée. Les gouvernements qui se succèdent en modifient incessamment, selon leurs principes, le plan ou les détails et, si fort qu'on s'y active, l'œuvre n'est jamais au point. A l'heure où nous sommes, Charles X règne sur la France et se croit assuré de l'avenir; le vicomte de Martignac tient le portefeuille de l'Intérieur; le directeur des travaux de Paris et le conseiller d'État, vicomte Héricart de Thury, et Jean-Nicolas Huyot, élève de Peyre, professeur à l'École des Beaux-Arts, membre de l'Institut, homme érudit, actif et volontaire, préside à la continuation de l'Arc de Triomphe. L'heure est venue de donner carrière aux sculpteurs. Ici je n'ai qu'à m'en référer ponctuellement aux pièces des dossiers déposés aux Archives nationales [1].

Dès la fin de l'année 1828, le programme de Goust et de Gaulle

1. Ces dossiers constituent deux énormes liasses, F^{13}, 1030 et F^{13}, 1031. Jusqu'à indication contraire, les pièces citées proviennent de la liasse 1030.

a été remis en question et l'on est convenu de décorer l'Arc d'une grande frise de pourtour, de deux Renommées colossales des deux côtés de la voûte, de trophées sur les pieds-droits et de trente-deux statues, personnifiant les principales villes de France, au-dessus de la balustrade du sommet. A l'endroit de ce couronnement, il paraît, toutefois, qu'on garde des doutes; mais on ne veut commander pour l'instant que la frise et les Renommées. J'ai hâte d'ajouter que la frise n'est plus du tout ce que nous savions, et voici comment en est, officiellement, réglé le thème : « La face orientale de l'Arc, vers les Champs-Élysées, représentera le roi assis sur son trône, entouré des principaux chefs de l'armée et distribuant des récompenses. Sur les côtés du nord et du sud, on verra défiler des régiments de toutes armes. Sur la face occidentale, vers le pont de Neuilly, M. le Dauphin sera figuré recevant les autorités civiles et militaires. » Pourquoi ces changements? — Uniquement pour substituer Charles X à Louis XVIII. Vraïe misère humaine!...

Cette frise, au surplus, ne saurait être improvisée : elle doit avoir un développement de 140 mètres de longueur sur 2 mètres de hauteur. Huyot propose d'en faire exécuter immédiatement le modèle à demi-proportion. M. de Martignac y consent sous la condition qu'on y fera coopérer le plus grand nombre possible de jeunes statuaires. De fait, l'architecte envoie aussitôt (6 décembre 1828) une liste de présentations à M. Héricart de Thury. Pour la façade qui regarde Paris, il désigne Roman, Petitot et Seurre aîné « parce qu'ils sont élèves de Cartellier et habitués à travailler ensemble ». Pour la façade de Neuilly, son choix s'arrête sur Nanteuil, Laitié et Cailhouet « parce que ces artistes, pour ainsi dire du même temps et de la même école, ne peuvent que produire un ouvrage du même caractère dans toutes ses parties ». Du côté du faubourg du Roule, l'œuvre sera confiée à Lemaire et à Rude, et, du côté opposé, à Raggi et à Bra. « Ces statuaires, conclut l'architecte, dirigés par un dessin nécessaire pour l'ensemble de la composition et par un modèle indispensable pour les saillies, offrent toutes les garanties d'une bonne exécution. » Après quelques discussions, tous ces noms sont retenus, mais on croit devoir en inscrire de nouveaux sur la liste et remanier l'ordre de distribution. C'est ainsi que, par décision ministérielle du 14 février 1829, la façade des Champs-Élysées est attribuée à Roman, Petitot, Seurre et Foyatier; celle de Neuilly, à Nanteuil, Laitié, Cailhouet et Brun; celle du Roule à Raggi, Jacquot et Duret, et celle de Passy, à Rude, Lemaire et Théophile Bra.



L'ANNIVERSAIRE DE BERLIOZ, PASTEL DE M. FANTIN-LATOUR

Reproduction au quart d'une lithographie de l'artiste.

(Exposition Universelle).

Gazette des Beaux-Arts. *Glyptographie Silvestre & Cie.*

« Si notre réclamation ne vous semble pas fondée, nous vous prions d'en référer à une commission de statuaires et nous nous en rapporterons à ses décisions... »

Cette lettre est signée de tous les intéressés, à commencer par François Rude. On a, je l'avoue, quelque surprise et quelque déplaisir à voir le farouche républicain compliqué d'un fougueux admirateur de Bonaparte, attester son zèle pour le gouvernement royal et s'employer à une œuvre évidemment contraire à sa foi; mais nous savons que, longtemps avant son départ de Bruxelles, ses sentiments politiques avaient grandement tourné au platonisme et, depuis son retour à Paris, ce qu'il cherche, avant tout, c'est à gagner sa vie en faisant tâche d'artiste. Cartellier, son maître, le pousse et il se laisse pousser. Il a de la misère une terreur de petit bourgeois. Au point de vue d'une sorte d'esthétique morale, il nous en coûte de ne pas le trouver plus héroïque. Mais qu'y voulez-vous faire? Nous le donnons comme il est.

Quoi qu'il en soit, la collective réclamation n'est pas plus tôt écrite qu'on la relit et qu'on s'interroge avec une vague inquiétude. Peut-être s'est-on montré un peu vif. On pourrait apporter quelque tempérament de bonnes paroles à la rigueur des observations et prouver, tout ensemble, qu'on sait allier l'esprit classique le plus pur au juste sentiment de l'histoire moderne. Alors, on se met d'accord pour rédiger ce *Post-scriptum* d'adorable prudence :

« *Permettez-nous, Monsieur, de profiter de l'occasion pour vous remercier d'avoir songé à nous en appliquant de nouveau l'histoire au monument. Cette manière expressive et intelligente de retracer nos annales et d'exposer presque éternellement les fastes de notre gloire nationale aux regards du monde, doit, à l'époque où nous vivons, obtenir l'assentiment général et faire justice des froides allégories hiéroglyphiques et de ces ornements insignifiants, dont on couvre encore trop souvent les monuments publics pour leur ôter l'âme et la vie...* »

Il y a là, sans contredit, un petit point de comédie humaine digne de nous faire sourire; mais il y a autre chose encore. Ces bonnes volontés un peu vagues témoignent, au fond, de l'honorable désir de l'école à se dégager du poncif et à rentrer dans la voie vivante. Ce qu'ont dit nos sculpteurs en leur *Post-scriptum*, ils le pensent confusément, tout en plaçant toujours, selon la tradition, l'art héroïque

au-dessus de l'art historique. Pour peu qu'on les pressât, chacun d'eux affirmerait comme Théophile Bra, dans une lettre postérieure de peu de jours à celle que je viens de transcrire, que la frise de l'Arc est une de ces œuvres « ne demandant pas un grand effort particulier d'imagination ou le secours de facultés sensitives très prononcées ». Rude, notamment, se rappelle non sans orgueil sa frise des *Méléagre* au château de Tervueren et cherche, en ce moment, la composition d'un bas-relief dont il espère avoir la commande pour la façade du Palais-Bourbon : *Prométhée animant les arts*. Nul doute que, dans son for intérieur, il ait quelque indécision sur les héros modernes. On est las des formules, mais les plus audacieux ont dans l'esprit, obstinément, le mot de Louis David répondant à un compliment sur son admirable tableau du *Sacre :* « Est-ce que vous me croyez fait pour peindre des bottes et des épaulettes? » L'école française aspire à sortir du convenu, et elle ne sait comment s'y prendre, ni par quel chemin passer.

Au bref, si nous sourions, Huyot s'exaspère. Plus il s'ingénie et force de vitesse, à tout mettre en train, plus il lui survient d'obstacles. Il avait demandé les modèles des Renommées à Cortot; Cortot se récuse et il s'adresse à Pradier. Maintenant, c'est Raggi, chargé d'une portion de la frise, qui quitte la partie pour se consacrer à l'achèvement d'une statue de Louis XVI, destinée à la ville de Bordeaux, dont la fonte a manqué. Puis, c'est la Société des terrains de Passy, qui se plaint de l'encombrement des abords de l'Arc de Triomphe, où l'on exige d'elle de grands travaux de voirie. C'est aussi des contestations avec les entrepreneurs... que sais-je? L'affaire des sculpteurs porte la mauvaise humeur de l'architecte à son comble; mais pas moyen de s'en débarrasser. Bra et Jacquot se sont rendus au nom de tous chez le ministre et ont obtenu pour le groupe entier une convocation dans le cabinet du directeur des travaux de Paris. La réunion a lieu, en effet, le 23 avril 1829, sous la présidence d'Héricart de Thury qui se montre le plus conciliant des hommes. Impossible de discuter : tout leur est accordé par avance. Réclament-ils deux mille francs par chaque dix pieds de frise? C'est trop juste. Souhaitent-ils que deux d'entre eux, choisis à l'élection et au scrutin secret, exécutent, en grand, un modèle d'angle de 5 pieds sur 4 pour leur servir de canon? Ils n'ont qu'à voter et ils élisent, à l'instant même, Seurre, élève de Cartellier, et Jacquot, élève de Bosio. Veulent-ils encore le droit de désigner, par voie de suffrages, le remplaçant de Raggi? — C'est à merveille, et ils désignent aussitôt Desbœuf.

Sollicitent-ils, enfin, la liberté de se grouper dans les différentes parties du travail, plus à leur convenance? — Ils n'ont qu'à parler et, d'après leur indication, l'ordre de la commande est encore une fois modifié. Jacquot, Bra, Foyatier, Laitié, Brun, Duret et Desbœuf, élèves ou amis de Bosio, sont chargés des façades des Champs-Élysées et de Passy; Cailhouet, Lemaire, Petitot, Roman, Nanteuil, Seurre et François Rude, élèves de Cartellier, des façades de Neuilly et du Roule. Et voilà tout le monde enchanté. La seule condition imposée aux statuaires, c'est que leurs modèles soient prêts et assemblés au mois de novembre prochain, à la date de la Saint-Charles, dans un des baraquements des chantiers.

L'exposition des plâtres a-t-elle lieu à l'époque fixée, à l'occasion de la fête du roi? Je n'en sais rien. Charles X, le 3 décembre suivant, a, pour la première fois, passé sous l'Arc, en allant voir, à la fonderie du Roule, la statue de Louis XVI, dont le bronze a fini par réussir. S'arrête-t-elle au bâtiment de l'Épure, où la frise est installée et où l'on a dû réunir les sculpteurs? Je l'ignore. Mais voici un rapport de Huyot, du 5 mai 1830, rendant compte de l'ensemble du travail. Il y aura, de-ci de-là, de légères corrections à faire au point de vue de l'effet général. Deux modèles seulement sont à retoucher d'une façon sérieuse (ceux de Duret et de Jacquot), et deux autres sont entièrement à refaire (ceux de Foyatier et de Bra). Duret a une facture beaucoup trop négligée, surtout dans le détail. La composition de Jacquot est trop maigre : il la faudrait mieux fournir de figures. Pour Bra et Foyatier, « ces habiles statuaires ne se sont pas placés au même point de vue que leurs confrères et, malgré le mérite de leurs ouvrages, ils n'ont pas la même physionomie que les autres parties de la frise et, dès lors, ne peuvent être exécutés tels qu'ils sont. » Ne me demandez pas plus d'information : le dossier ne nous apprend rien autre chose, hormis qu'une commission est instituée, le 29 juin 1830, pour examiner les bas-reliefs et qu'elle se compose de Bosio, Cartellier, David d'Angers, Cortot et Huyot lui-même. Mais, sur ces entrefaites, une révolution nouvelle fait explosion : le trône est par terre. C'est fait de la glorification monumentale du duc d'Angoulême. Tout est à recommencer.

J.-D. Thierry, qui fut le premier inspecteur du monument et qui en a publié une monographie importante, assure que le modèle de la frise a été traité en grandeur d'exécution. Son erreur est évidente : il n'y a eu de traité ainsi que les deux angles de Seurre et de Jacquot. Quelle avait été la part de Rude dans l'ouvrage condamné?

Aucun papier ne nous fait savoir comment le sujet était réparti. Qu'est devenu l'ouvrage? Je n'en ai rien découvert. Il aura été morcelé, oublié dans un coin de hangar, rongé de poussière, noyé de pluie, enlevé comme gravats dans le tas de pièces inutiles, abandonnées par leurs auteurs, que les entrepreneurs de maçonnerie refusaient de charger sur leurs tombereaux en 1835 et qu'on faisait emporter à vil prix par un charretier de Passy, nommé Hacquin.

XIX.

Dans le développement de mon sujet, je fais, autant qu'il est en moi, la part des idées ambiantes, des opinions qui se déforment et se reforment, de tous ces grands cercles de latentes influences lentement renouvelées, au centre desquels les hommes se meuvent et produisent. L'esprit le plus indépendant reflète en tout point son époque, même lorsqu'il la domine, et l'esprit le moins subtil s'impressionne de ces variations successives comme un paysage se diversifie selon les états gradués de la lumière. Si l'on s'en tenait aux seuls événements d'une existence sans en chercher l'explication dans les mouvements du temps, on ne raconterait que vaines anecdotes et rien ne serait éclairci du mystère des âges anciens. Évoquer un homme de haute taille devant son siècle, c'est faire comparaître les générations parmi lesquelles il a vécu. Nous venons de voir François Rude, jadis si fervent dans ses convictions démocratiques, collaborer à la dérisoire apothéose du duc d'Angoulême, et voici, maintenant, qu'une tempête a renversé la monarchie traditionnelle, dispersé ses projets, jonché le sol de ses symboles. A quoi cette révolution a-t-elle répondu? Vers quel but s'achemine notre histoire, et à travers quels achoppements?

Vous vous rappelez ce qui a été dit des sourdes souffrances et des lamentations étouffées de la France à la fin de l'Empire. On n'en pouvait plus; la folle gloire du conquérant s'était résolue pour la nation en écrasement, en deuil, en misère, en peine affreuse. Les femmes avaient peur pour les enfants qu'elles mettaient au monde. Au bord des guérets envahis par les herbes, les populations affaiblies avaient faim, et l'on pensait amèrement à tous ceux-là qui étaient nés dans les villages pour cultiver la terre, et que les balles avaient couchés en Italie, en Allemagne, en Autriche, en Russie, en Espagne, partout. Il fallait qu'un pouvoir nouveau rassurât l'Europe, permît

aux petits Français de grandir, laissât verdir et grainer le blé. Seuls, les représentants de l'ancienne monarchie étaient prêts à faire face à une situation pareille. En dehors d'eux, on n'avait rien. La Charte parut donner aux vieux principes une physionomie suffisamment nouvelle et contenir des gages de paix. Ainsi la Restauration fut acceptée. Mais, presque tout de suite, les confusions et les malentendus se décelèrent. Louis XVIII se croyait en passe de liquider ce qu'on appelait « la grande faillite de 89 », alors qu'il venait lui-même, dans sa Charte, de payer tribut aux *Droits de l'homme et du citoyen*. Il se persuada que sa douloureuse royauté prenait racine dans les idées du XIXe siècle alors qu'elle s'établissait à la surface du fond le plus mouvant et qu'on l'admettait seulement comme un provisoire. Entre l'esprit public et le gouvernement il y avait cet abîme : la Révolution.

On doit à la Restauration de la gratitude : elle fut, à bien des égards, sage, modérée, conciliante; elle reconstitua nos finances, elle nous mit sur un bon pied vis-à-vis de l'Europe par sa diplomatie. Mais comment se fût-elle posée en équilibre stable entre ces deux genres d'hommes qui l'assaillaient : les royalistes violents, réclamant l'intégrité du dogme monarchique, et les libéraux, indignés qu'on osât toucher aux conceptions révolutionnaires? A mesure que l'on réglait les difficultés accumulées par l'Empire, que l'on payait les énormes dettes du régime impérial, ces libéraux s'attachaient à raviver, comme moyen d'opposition, le culte de l'Empereur. De toutes parts, dans tous les ordres d'idées les contradictions se multiplient à l'état de bouillonnement. En Belgique, nous avons vu s'allumer un foyer de démocratie dans le groupe des anciens conventionnels exilés qui ont tous servi Napoléon et qui s'en souviennent, tout en commençant à changer, visiblement, l'orientation de leurs rêves. A Paris, par une illusion caractéristique, les écrivains les plus remuants, les plus brillants aussi, les poètes de l'école de Victor Hugo se déclarent tous royalistes, poussent la littérature dans la voie la plus résolument démocratique et seront prêts, sans exception, à contresigner cette parole de leur chef en son plaidoyer pour le *Roi s'amuse* : « Ce siècle a produit un grand homme et une grande chose, Napoléon et la Liberté. » Depuis l'avènement de Charles X, l'universel chaos n'a fait que fermenter davantage. Un jour, le roi a pris peur des républicains, de La Fayette, de son cheval blanc et de sa garde nationale; il a vu le terrain du gouvernement lui manquer et il s'est figuré qu'il regagnerait la place perdue en suspendant la Liberté.

« Je ne veux pas monter en charrette comme mon malheureux frère, dit-il le 29 juillet 1830, au duc de Mortemart; j'aime mieux monter à cheval. » Il ne monta ni à cheval, ni en charrette ; à l'heure même où il s'exprimait de la sorte, on jetait son sceptre et sa couronne par une fenêtre des Tuileries et on les ramassait au Palais-Royal.

A le bien prendre, ce n'est point parce que Charles X avait commis des maladresses que la Restauration s'écroulait : c'est parce qu'elle avait accompli l'œuvre pour lequel elle s'était désignée. Elle avait relevé la France en face des autres nations, mais, au dedans, il n'y avait plus rien de commun entre elle et notre peuple transformé. De quelque côté qu'elle s'affirmât, il n'était plus en elle de gouverner. S'affirmant à droite, elle se perdit. S'affirmant à gauche, elle se fût trahie. Elle ne pouvait pas davantage aller vers le centre, où s'élaborait le mouvement social, car c'eût été saluer 89. Voilà pourquoi l'on proclama Louis-Philippe.

Et Louis-Philippe ceignit la couronne avec un double mandat populaire : préparer la République et glorifier Napoléon. « Ce qu'il faut aujourd'hui au peuple français, lui dit nettement La Fayette, la veille de son avènement, c'est un trône populaire, *entouré d'institutions républicaines*, *tout à fait républicaines*. » Le duc d'Orléans en demeura d'accord; le monarque l'oublia parfois, dans la suite. Mais, au moins, il se souvint de glorifier Bonaparte dont il devait bientôt ramener impérialement les cendres à Paris. Et, tout d'abord, il acheva l'Arc de triomphe.

Il n'est pas douteux que le changement politique ait été bien accueilli des ateliers. Les dispositions de la masse des artistes sont, invariablement, celles du gros de la nation. Quelque opinion qu'ils affectent, le désir de travailler les tient plus au cœur que le besoin de raisonner des choses officielles et, pour des motifs généraux, ils aiment, subissent ou haïssent un gouvernement selon qu'il cadre aux nécessités ou s'approprie aux aspirations du plus grand nombre. C'est surtout à la poussée des aspirations publiques qu'avait succombé la Restauration. Les artistes n'avaient rien fait pour la renverser, mais, quand ils la virent sur le pavé, ils se réjouirent. Il est vrai que, la première joie passée, des craintes vinrent, dont on a déjà noté l'écho dans les lettres que j'ai citées de Mme Rude. Si l'on allait tarder à reprendre les travaux! Si, dans la multiplicité des mesures à prendre, on ajournait ce qui touche aux arts!... Seulement, ces craintes étaient vaines, et tout spécialement à l'endroit du monument de l'Étoile, qu'il était dans le dessein du roi d'inaugurer le

plus tôt possible et qu'il rendait à sa destination primitive. Aussi, dès les premiers mois de son règne, ordonnait-il au ministre de l'Intérieur, comte de Montalivet, d'élaborer un nouveau programme décoratif, conforme à la pensée de l'œuvre. Et le 16 novembre 1830, tout le monde s'étant concerté et accordé, une décision ministérielle commandait à Rude, Laitié, Jacquot, Brun, Cailhouet et Seurre aîné, le modèle de la frise, sculptée, depuis, tout le long du grand entablement de l'Arc; le *Départ* et le *Retour triomphant des armées de la République et de l'Empire.*

J'ai lu dans la brochure du docteur Maximin Legrand que Rude avait reçu la commande d'un tiers de la frise et la direction de l'ornement tout entier. C'est une double erreur dont les documents font foi. Les six sculpteurs étaient partagés en deux groupes, chargés chacun d'une des façades principales et de la moitié des façades latérales. Laitié, Jacquot et Brun retraçaient du côté de Paris le *Départ des armées;* Cailhouet, Seurre et Rude, sur l'autre côté, figuraient le *Retour*. Il ne fut même pas question d'agrandir la part de Rude. Quant à la direction de l'ornement, elle lui était si peu dévolue qu'elle appartenait à l'ornemaniste Jacques [1].

Cependant, les six collaborateurs se sont mis à l'œuvre, après avoir tiré au sort la part qui leur revient. Au point de vue de l'ordonnance générale, le programme a tout prévu : « Sur la face de Paris, les représentants du peuple, au centre, distribuent des drapeaux aux chefs des différents corps d'armée du Nord et du Midi qui partent et, à droite et à gauche, ces armées se mettent en marche. Sur la face de Neuilly, la France régénérée, accompagnée de la Prospérité publique et de l'Abondance, décerne des couronnes aux armées du Nord et du Midi qui rentrent, et, à droite et à gauche, rapportent avec elles les monuments des Arts et des Sciences conquis sur les ennemis. » Cette donnée, entre parenthèses, est bien curieusement empreinte de l'esprit et des confusions de 1830. Supprimant toutes indications monarchiques, elle nous montre, au fond, la France, en passe de devenir la République, acclamant la gloire de l'Empire. Mais qui se fût rendu compte, en ce temps-là, de telles contradictions? Les statuaires, en tout cas, n'y prennent garde. Chacun fait son morceau de composition sur le papier; on rajuste et l'on corrige les trois fragments de chaque moitié sur un dessin d'ensemble, soumis au ministre et approuvé par lui. Au mois de février 1833, le modèle est

1. *Archives Nationales*, F^{13}, liasse 1030.

G. Courbet.

G. Courbet pinx.

BICHE FORCÉE SUR LA NEIGE

(Exposition Universelle. Collection de M. le Comte de Douville-Maillefeu.)

Gazette des Beaux-Arts

complet et M. Thiers en fait attaquer l'exécution dans la pierre de Chérence [1].

Trois ans s'écouleront encore avant que ces sculptures soient découvertes. On trouvera bon ici que je devance les années. Voici devant nous, regardant Neuilly et faisant retour jusqu'au milieu des façades latérales, l'ouvrage triple de Cailhouet, qui a sculpté l'allégorie centrale, de Seurre, à qui l'on doit le Retour d'Italie et de Rude, auteur de la Rentrée d'Égypte. Il me semble que l'élève de Cartellier, dans ce premier essai de sculpture monumentale à costumes modernes, a manqué d'audace et de franchise. Les influences classiques de son entourage ont-elles glacé sa verve qui ne demande qu'à s'échauffer? A-t-il été paralysé par la vue de ces moulages de l'Arc de Titus, de Rome, que Huyot a fait venir à grands frais afin de les mettre sous les yeux des sculpteurs? Non, la vérité est que son éducation l'étreint et qu'il ne peut s'en dégager encore. Il n'aperçoit qu'à travers des conventions d'école les personnages vêtus et non drapés, agissant et non agités. La vie moderne lui apparaît uniquement sous l'aspect d'entités en uniforme. Sa raison lui fait pressentir les fiers caractères qui sont en elle, mais sa prunelle tarde à les découvrir.

Au point de départ de la composition, un génie égyptien, enserré dans son pagne et pourvu d'ailes comme un génie grec, trace des hiéroglyphes sur un petit obélisque. Puis, c'est un cortège de vétérans qui cheminent, sac au dos, fusil à l'épaule, un blessé s'appuyant au bras de son camarade, un chariot chargé de malades, hussards, dragons et mamelucks, et attelé d'impossibles chevaux; un char très bas où de non moins impossibles bœufs traînent un sphinx de granit... Plus en avant, le tambour des voltigeurs fume sa pipe; un soldat s'avance, le fusil bas, retenu par une courroie à son épaule... Que dirai-je? On arrive ainsi près d'un arc de triomphe de feuillage, à la porte d'une ville, en présence de toute une population arbitraire, mi-antique, mi-moderne. Cela peut être honnêtement cherché, mais le chercheur n'a rien senti de nos particularités individuelles, de la physionomie de nos mouvements, de l'expression de nos corps sous nos habits.

Qui sait même s'il n'en est pas toujours à penser, avec Bra, que ces traductions de la récente histoire se passent d'imagination sensitive? Et, pourtant, la destinée de Rude est de léguer les trois plus

1. *Archives Nationales*, F[13], liasse 1030. L'exécution de la frise en pierre de Chérence a été payée 2,500 francs le mètre. Le modèle avait été payé 4,000 francs à chacun des sculpteurs.

hauts et plus précis exemples de statuaire iconique du XIXe siècle : à savoir, les statues de Monge, à Beaune, du maréchal Ney, à Paris, et du maréchal Bertrand, à Châteauroux. Mais que d'années il faut au plus personnel artiste pour sortir des limbes des préjugés ambiants! Que de scrupules traversent ses velléités avant qu'elles se tournent en résolution ! On ne fait jamais avancer son temps que malgré lui et par de longs tâtonnements couronnés de tenaces héroïsmes...

Une conversation que j'eus autrefois avec le sculpteur Lemaire, mort depuis cinq ou six ans, et qui fut du groupe des tailleurs d'images de l'Arc de triomphe, indiquera mieux que tout document l'esprit qui les animait. « Nous n'allions jamais au chantier de l'Étoile, désert alors, presque oublié, sans entrer dans le hangar de l'Épure où étaient exposés les bas-reliefs de l'Arc de Titus. Nous nous y rencontrions souvent, Feuchères, Cortot, Foyatier, Marochetti, Rude et moi et nous nous arrêtions longtemps à causer des chefs-d'œuvre de l'antiquité, des bas-reliefs d'Athènes, du défilé militaire de la colonne Trajane... Chacun avait son mot qui le peignait; Cortot en revenait toujours à ceci : « La sculpture est un art grave. » Rude s'écriait : « Ces Anciens, quels hommes !... » et Marochetti, Italien, subtil, emporté, plein de formules bizarres, concluait ainsi : « Il faudrait faire de la sculpture moderne qui fût antique... » Insensiblement, on parlait des grands faits commémorés dans l'Arc triomphal. On évoquait les noms de 92, la Révolution, l'Empire... Ah! l'Empire surtout. Un jour, Pradier, qui ne venait que rarement parmi nous, eut cette réflexion : « L'Empereur a eu de la grandeur, beaucoup de grandeur, mais sans grâce. » Rude, auquel cet artiste trop gracieux était en horreur, serra les poings et Marochetti riposta : « Ne touchez pas à l'Empereur, Monsieur Pradier, c'est un Ancien ».

L. DE FOURCAUD.

(La suite prochainement.)

LA RENAISSANCE

AU

MUSÉE DE BERLIN

(NEUVIÈME ET DERNIER ARTICLE [1]).

LES ÉCOLES DU XVI[e] SIÈCLE.



POUR une galerie comme celle de Berlin, dont la fondation remonte à peine à cinquante ans, il était extrêmement difficile d'acquérir des chefs-d'œuvre datant de la grande floraison de l'art italien, des tableaux importants des peintres principaux du XVI[e] siècle. La National Gallery a pu, il est vrai, dans le même espace de temps, réunir en plus ou moins grande quantité, les peintures les plus précieuses de tous les grands maîtres du Cinquecento. Elle est redevable de ce bonheur au zèle de sa direction pour mettre à profit toutes les occasions, en Angleterre comme sur le continent, et à l'abondance des moyens dont elle disposait pour ce but. A Berlin, au contraire, le malheur a voulu que, précisément dans les années où l'acquisition de telles peintures était le plus facile, et les occasions les plus abondantes, c'est-à-dire dans les années qui ont précédé et suivi la Révolution de 1848, les ressources dont disposait le Musée ont été les plus restreintes. La négligence qu'on a montrée en ces années, n'a pu depuis être réparée qu'en une très faible mesure; et il faut ajouter que, désormais, les ressources les plus abondantes ne permettraient plus de la réparer entièrement : les œuvres des grands peintres italiens du XVI[e] siècle étant aujourd'hui, presque toutes, en des lieux sûrs, d'où on ne saurait espérer les faire sortir.

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 3[e] période, t. I[er], p. 487.

Ce n'est pas assurément que la galerie de Berlin soit tout à fait dépourvue d'œuvres de ces artistes : elle possède cinq tableaux de Raphaël, cinq du Titien; de Fra Bartolommeo, d'Andrea del Sarto, du Corrège, de Palma, de Paul Véronèse, etc., elle peut offrir une ou plusieurs peintures authentiques : mais parmi toutes ces œuvres, il en est peu qui puissent faire apprécier justement et qui laissent voir à leur rang le plus élevé ces peintres célèbres.

Cela est vrai surtout de Raphaël; des cinq tableaux que possède notre Musée, quatre appartiennent à sa jeunesse, tandis que le cinquième est inachevé et, en outre, date d'une époque de transition, où l'artiste nous apparaît sur la pente du maniérisme. Les quatre tableaux qui datent des premières années de travail de Raphaël, exposés l'un près de l'autre, sur le même panneau, sont peut-être l'image la plus complète et la plus instructive du premier développement artistique de ce grand peintre. Raphaël — ces quatre tableaux nous le prouvent avec une évidence extraordinaire — n'était en aucune façon un peintre tout à fait indépendant, original dès le début et révolutionnaire, comme Léonard ou Michel-Ange. Ces œuvres de jeunesse le montrent au contraire dans une dépendance telle de divers artistes de sa patrie, que presque toutes elles ont passé autrefois, et que quelques-unes d'elles passent encore aujourd'hui pour l'œuvre de ces vieux peintres ombriens. Elles ont même pu donner lieu à cette conclusion singulière, d'après laquelle les dessins de ces peintures seraient esquissés par les maîtres de Raphaël, qui, lui-même, en aurait ensuite achevé l'exécution.

L'un de ces quatre tableaux, la *Vierge avec l'Enfant et le petit saint Jean*, était considéré, à la Casa Diotalevi de Rimini, où l'a acquis le Musée de Berlin, comme une œuvre de Pietro Perugino. Aujourd'hui, tous les auteurs qui ont fait de la peinture italienne de la Renaissance l'objet spécial de leurs études, sont unanimes à voir dans ce tableau une œuvre de jeunesse de Raphaël, et même à coup sûr la première en date de celles qui nous sont parvenues. L'étroite imitation du Pérugin apparaît dans la composition, dans la recherche maniérée de la pureté religieuse et du recueillement, dans l'harmonie aiguë des couleurs. Mais la main de l'élève se trahit dans une exagération des caractères propres au maître; la main d'un jeune débutant, dans la timidité et la gaucherie, tout spécialement en ce qui concerne les proportions, le dessin et le mouvement. Et cependant on aperçoit déjà dans ce tableau un talent original, et qui surpasse infiniment le talent du maître par la profondeur de son

sentiment de la nature, par une tendance à la généralisation, à une idéalisation pleine de style.

Si l'on considère d'une part cette immédiate dépendance de la manière du Pérugin, d'autre part la juvénile timidité de l'œuvre, on arrive à cette conclusion que Raphaël a peint ce tableau sous l'influence directe du Pérugin, peut-être dans l'atelier de ce maître, alors que celui-ci s'était, pour de longues années, réinstallé dans sa patrie, vers 1498, pour exécuter les fresques du Cambio.

Entre la *Madone Diotalevi* et la petite *Madone Solly* (n° 141), la seconde en date des peintures de Raphaël au Musée de Berlin, doit s'être écoulé déjà un intervalle de plusieurs années. Le jeune Raphaël n'est plus aussi complètement dépendant du Pérugin que dans le tableau précédemment nommé ou que dans le grand *Crucifiement* de la collection Dudley, de Londres, datant de l'an 1500. Dans la relation de la mère et de l'enfant, la conception sentimentale et recherchée du Pérugin cède la place déjà à l'expression naïve et cependant cordiale, qui paraît presque avoir été, chez Raphaël, l'héritage de son père. Les colorations sont plus claires que chez le Pérugin; le paysage témoigne de complaisantes études dans la patrie de l'artiste.

Le Louvre, dans un de ses dessins, possède une esquisse de ce tableau. L'Albertina de Vienne possède de son côté, dans un de ses dessins, une esquisse destinée à un autre tableau du Musée de Berlin, de dimensions plus petites : la *Vierge avec les saints Jérôme et François* (n° 145); tableau dont la date est fort peu postérieure à celle du précédent et qui remonte à 1502 ou tout au plus à 1503. Un dessin du Cabinet des Estampes de Berlin, sur le revers duquel se trouve une esquisse pour la *Madone Connestabile* de l'Ermitage, nous présente la première idée de la quatrième et de la plus parfaite des Madones de cette époque, au Musée de Berlin : du grand tableau rond dit la *Madone du duc de Terranuova* (n° 247). L'intérêt tout exceptionnel de ce dessin vient de ce que le format et le groupement des figures y paraissent encore immédiatement liés avec ceux de la *Madone aux saints Jérôme et François*, mentionnée plus haut. Ces dessins nous sont encore spécialement précieux en ce qu'ils nous montrent le travail incessant et infatigable du jeune artiste, son effort à donner toujours à un même motif des formes nouvelles et originales. Cependant Morelli a refusé de reconnaître Raphaël comme l'auteur de ces dessins, et a prétendu y voir des dessins du Pérugin et du Pinturicchio, qui auraient ensuite servi de modèle au jeune Sanzio pour l'exécution

de ses tableaux. Ajoutons que de tous côtés [1], les autorités compétentes ont repoussé cette hypothèse. De tous côtés on a établi combien peu cette façon de voir concordait avec les habitudes artistiques de ce temps, et combien surtout elle tendait à assigner un pitoyable rôle de manœuvre au plus célèbre des peintres, sans compter que ces dessins s'accordent bien davantage avec les premiers dessins indiscutables de Raphaël, qu'avec ceux du Pérugin et du Pinturicchio.

La *Madone Terranuova*, bien que, comme nous l'avons vu, elle ait encore les rapports les plus étroits avec la *Madone au saint Jérôme*, témoigne cependant, relativement à celle-ci, d'un si grand progrès, que son exécution doit dater du moment de l'installation de Raphaël à Florence, et vraisemblablement déjà de l'année 1505. La maîtrise de la composition, le clair-obscur, la pureté du dessin, l'excellence du modelé, l'importance et l'exécution du paysage trahissent l'influence de Léonard, tandis que la première esquisse, telle qu'elle nous est conservée dans le dessin de Berlin, montre encore le peintre de Pérouse. Cette puissante influence de Léonard, celle de Michel-Ange, a vite fait de mûrir la première et si précieuse floraison du génie de Raphaël; nous lui devons le portrait de la *Maddalena Doni*, et une série de superbes *Madones*. Peu à peu, cependant, cette influence, et la façon exclusive et étroite avec laquelle le peintre suit la nouvelle direction qu'il a prise, commencent à exercer un effet funeste qui apparaît dans les *Portraits de la famille Doni*, dans le saint Jean de la *Madone Ansidei*, et notamment, à mon avis du moins, dans la fameuse *Mise au tombeau*. Suivant l'exemple de son modèle Léonard, Raphaël ne peut jamais se satisfaire complètement dans l'exécution de ses compositions, dans la perfection des figures, prises séparément : mais par là même ces figures perdent de plus en plus en fraîcheur d'inspiration et en vérité naturelle. La *Mise au tombeau*, telle que nous la voyons dans le tableau de la Galerie Borghèse, nous apparaît si peu agréable et si tourmentée, si éloignée de la nature et d'une expression simple et naïve, que je connais à peine, dans cette époque de l'épanouissement de l'art italien, un autre tableau présentant à un plus haut degré ces défauts divers. L'installation à Rome, l'influence qu'y ont exercée sur lui la Sixtine de Michel-Ange, et le coloris somptueux de l'école vénitienne, dans les tableaux de Sébastien del Piombo, vinrent vraiment à point pour détourner Raphaël de cette

1. V. E. Müntz, *Raphaël*, et, plus récemment, le travail de M. C. Brun, dans le *Repertorium* de 1888.

fausse voie qu'il avait prise dans la peinture de chevalet, et pour le conduire, par des travaux de peinture monumentale, à sa véritable destination artistique, à un développement nouveau, et le plus brillant, de son talent.

Le Musée de Berlin possède un tableau représentant la Vierge, la *Madone di Casa Colonna* (n° 248), qui est également une œuvre caractéristique de cette facture maniérée de l'artiste. Ce tableau est inachevé : circonstance à laquelle il doit son effet de jaune clair. Il est vraisemblable que, en s'établissant à Rome, Raphaël l'aura laissé à Florence, et que son inachèvement s'explique de cette façon. Dans cet état d'inachèvement, le défaut de vérité et de naïveté, en même temps la beauté typique de la Vierge et de l'enfant apparaissent avec une force redoublée ; et c'est à ces défauts justement que le tableau doit la préférence qu'il rencontre auprès du grand public.

Vasari parle d'une *Madone* de Raphaël que celui-ci aurait laissée inachevée à Florence, et qui aurait alors été terminée par Ridolfo Ghirlandajo. Il serait inexact de voir dans cette assertion une allusion à la *Madone Colonna* de Berlin, ce tableau étant manifestement inachevé, dans toutes ses parties. Mais cette observation me conduit à dire encore quelques mots sur l'œuvre de ce dernier peintre et de quelques autres peintres de la vieille école de Florence, qui, à un âge avancé, sous l'influence de Raphaël, et notamment sous celle de Léonard, ont, en partie, modifié leur manière.

Ridolfo Ghirlandajo est incontestablement l'un des peintres les moins agréables de l'époque d'épanouissement de l'art florentin. Déjà son père Domenico, si on le compare à divers autres peintres florentins de son temps, apparaît un artiste d'un talent relativement inférieur; mais il possède encore un goût assez fin et un sens de la décoration qui font de lui quelque chose d'analogue à ce qu'est le Pinturicchio parmi les peintres de Pérouse. Ridolfo n'a pas même hérité de son père ses qualités de décorateur. Il n'en est que le médiocre successeur, qui, par la suite, sous l'influence de Léonard de Vinci et de Raphaël, s'est enfoncé de plus en plus dans un maniérisme tout à fait déplaisant. M. Morelli a donc vraiment fait à ce mauvais peintre un bien grand honneur en lui attribuant une des œuvres les plus magnifiques du Quattrocento, une œuvre de jeunesse de Léonard, l'*Annonciation* des Uffizzi. Notre galerie de Berlin possédait un très grand tableau de cet artiste, l'*Assomption de la Vierge*, que Vasari a beaucoup vanté, et qui a été cédé récemment à une galerie de province, la galerie de Berlin possédant en outre une œuvre de plus

petites dimensions, une *Visitation de l'Enfant*, qui représente mieux et d'une façon suffisante le peintre florentin (n° 91). Ce tableau est, d'ailleurs, peint manifestement sous l'influence immédiate de Raphaël.

C'est encore sous l'influence de Raphaël qu'ont été peintes les dernières œuvres de Raffaëllino del Garbo. Mais sur celui-là cette influence a agi d'une façon plutôt heureuse et favorable. Ce charme aimable qu'on trouve chez lui et auquel on attribue (vraisemblablement à tort) le nom sous lequel nous le connaissons, est presque plus caractéristique encore dans ses dernières œuvres que dans celles de la première manière; et ses œuvres gardent toujours, malgré cela, leur innocente naïveté. C'est à ce mérite que Raffaëllino doit d'être le peintre le plus attrayant parmi les épigones du Quattrocento, encore qu'il n'ait aucune originalité spéciale et qu'il soit tout à fait un peintre de second ordre.

La galerie de Berlin possède trois tableaux d'autel de sa main. Deux d'entre eux, deux *Vierges trônant entourées de Saints*, appartiennent à sa première époque, au temps où, travaillant avec le Filippino, il subissait entièrement l'influence de ce maître bien autrement doué. Aussi a-t-on récemment attribué ces deux tableaux à Filippino lui-même; mais cette attribution est certainement erronée. En effet, la composition des deux tableaux est plus guindée et plus fruste, le dessin plus gauche que chez Filippino, et le coloris manque du ton rouge ardent qui caractérise les peintures de ce maître. En revanche, l'auteur de ces deux tableaux est infiniment moins baroque et moins maniéré que Filippino n'a coutume de l'être, notamment dans ses derniers ouvrages. Un troisième tableau plus petit, la *Vierge entre deux anges qui prient*, avec un fond de paysage, manifeste bien déjà l'influence des œuvres florentines de Raphaël. Ce tableau est, à beaucoup près, l'œuvre la plus belle de Raffaëllino, et le charme des formes juvéniles, le ton blond du coloris, la beauté du paysage, l'heureuse composition dans la forme ronde du tableau, font de cette *Vierge* une des peintures les plus séduisantes de la galerie de Berlin.

Piero di Cosimo est un maître plus original et plus important que Raffaëllino del Garbo. Cet homme dont la vie a été si extraordinaire, apparaît encore sous un jour extraordinaire et fantastique dans ses rares tableaux ; mais ceux-ci doivent, en outre, un charme spécial à la finesse du modelé, à la fantaisie de l'invention, revêtue souvent de quelque attrait de légende, à la profondeur et à la force du coloris, au clair-obscur et au sentiment du paysage. Malgré que

le clair-obscur, la facture des raccourcis et le paysage trahissent l'influence de Léonard, Piero de Cosimo reste cependant, à côté de ce maître, tout à fait original. La *Visitation des bergers*, au Musée de Berlin (n° 204), attribuée auparavant à Gaudenzio Ferrari, témoigne avec une force tout à fait exceptionnelle de l'influence de Léonard, qui, vers l'an 1478, s'occupait d'une composition semblable, comme le prouve l'intéressant dessin que possède M. Léon Bonnat. Le second tableau (n° 107), qui a jadis appartenu à Vasari, *Mars et Vénus reposant dans une prairie en fleurs*, avec la mer au lointain, a son pendant, et plus beau, dans la *Mort de Procris* de la National Gallery de Londres. Les deux tableaux, et notamment le dernier, possèdent ce charme légendaire d'invention, si caractéristique, ce sens de la beauté dans les choses de la nature et jusque dans les animaux et les plantes exécutés si aimablement, enfin, cet attrait de coloris que j'ai cités plus haut comme les qualités distinctives de Piero di Cosimo.

Piero di Cosimo était, comme l'indique déjà son nom, un élève de Cosimo Rosselli, et il a longtemps vécu et travaillé en commun avec ce maître d'un bien moindre talent. C'est ainsi qu'il a pu exercer une certaine influence sur toute une série de peintres plus jeunes qui furent, après lui, élèves de Rosselli, entre autres Fra Bartolommeo et Albertinelli. Cette influence se manifeste plus vive encore chez un peintre dont les tendances ressemblent à celles de Piero, Francia Bigio que l'on désigne avec raison comme l'élève de Piero. La profondeur et l'harmonie du coloris, la composition du paysage montrent tous ces peintres sous la dépendance de Piero. L'un d'eux, Fra Bartolommeo, l'ami de Savonarole, a acquis une renommée qui fait citer son nom tout de suite après Léonard, Michel-Ange et Raphaël. Je ne crois pas que cette renommée soit entièrement justifiée. Les peintures du Frate ont, dans leur composition pour ainsi dire architecturale, quelque chose de fruste et de déplaisant. Il arrive souvent qu'elles échouent à produire une impression immédiate et qu'elles ont quelque chose de dur dans le coloris. Ces défauts se manifestent avec une force particulière dans les tableaux qu'il a peints en commun avec son ami Albertinelli, ce qui est précisément le cas pour la grande *Assomption de la Vierge* au Musée de Berlin (n° 249). De même que la Réformation et l'État de Savonarole ont dû leur ruine à ce qu'ils ne tenaient pas compte de la réalité, de même l'art qui s'est mis à son service s'est trop éloigné de la naïveté et de la réalité naturelle de l'art véritable. C'est par exception seulement qu'il arrive parfois à

Fra Bartolommeo d'être entièrement libre et naïf, notamment dans quelques petits ouvrages de sa jeunesse, tels, par exemple, que le précieux petit triptyque du Musée Poldi à Milan, que l'on a, par une fantaisie bien singulière, attribué récemment à Albertinelli.

Cette direction suivie par la peinture florentine n'arrive pour la première fois à prendre une forme artistique et pittoresque que dans les peintures d'Andrea del Sarto. Le Musée de Berlin possède une œuvre importante et de grande dimension, datant des dernières années de cet artiste (elle porte la date de 1528), et représentant la *Vierge sur un trône, entourée de huit saints*, qui se groupent d'une façon très pittoresque sur les degrés du trône (nº 246). Ce tableau, très connu par le triste rôle qu'il a joué dans l'histoire du Musée de Berlin, à cause de la fameuse restauration qu'on lui a fait subir en 1867, a pu depuis, grâce à une nouvelle restauration, très heureusement exécutée par M. Aloïs Hauser, regagner une grande partie de l'ancien éclat de son coloris et de son puissant effet.

A côté d'Andrea del Sarto, Francia Bigio est, sans aucun doute, l'artiste florentin le plus intéressant de cette époque et de cette école : il est un artiste, dans toute la force de ce mot. Ses célèbres fresques dans le vestibule de l'Annunziata de Florence, que le fier artiste a, dans la fureur de son orgueil outragé, mutilées de ses propres mains, peuvent entrer en comparaison avec les fresques d'Andrea del Sarto, à la même place. Mais d'un charme tout particulier sont ses portraits. La profonde tonalité de leur coloris, leur lumière assombrie, l'expression mélancolique des fonds de paysage qui se retrouvent dans chacun d'eux, tout cela ajoute encore à l'impression d'attirante tristesse que donnent presque tous les tableaux de Francia Bigio. Cela n'empêche pas un des chefs-d'œuvre de sa main, le *Portrait de jeune homme* du Salon carré au Louvre, d'avoir été attribué naguère à Raphaël et d'être attribué aujourd'hui à Francesco Francia. Un *Portrait d'homme*, de dimensions plus grandes, au Musée de Berlin (nº 245), pèche un peu par cette froideur de ton qui caractérise les dernières œuvres de Francia Bigio. On peut citer au contraire comme comparable au portrait du Louvre un *Portrait de jeune homme* (nº 245), acquis en 1876 de la galerie Patrizzi de Rome, et qui passait, dans cette collection, pour un portrait de Raphaël par lui-même. Ce portrait présente même, quant à la conception et au type, une ressemblance éloignée avec celui de Paris. C'est un portrait d'un charme tout particulier, grâce au regard expressif du personnage, et à la profondeur du coloris.

L'élève de Francia Bigio, Francesco Ubertini, surnommé le *Bacchiaccia*, est, en général, déjà maniéré dans ses tableaux surchargés de petites figures, tels que le *Baptême du Christ*, au Musée de Ber-



PORTRAIT D'UGOLINO MARTELLI, PAR LE BRONZINO.

(Musée de Berlin.)

lin (267). Le peintre y a cherché à grandir l'intérêt en introduisant des figures en costumes pittoresques et des compositions empruntées à Dürer et à Lucas de Leyde. Mais le paysage dans ses tableaux, et quelquefois aussi leur coloris et leur exécution (comme dans le très beau tableau qu'a récemment acquis la National Gallery de Londres),

présentent de l'attrait. L'artiste a peint quelques grands portraits à la façon de son maître; un de ces portraits, un *Jeune joueur de luth* avec un paysage, appartient à M. Butler, de Londres; le Musée de Cassel a dernièrement acquis un autre portrait du même genre, un *Vieillard avec un crâne dans la main.* Les deux toiles sont d'un dessin faible, mais d'une conception séduisante, avec des paysages pleins de charme, où le peintre a introduit de petites figures très nettement indiquées; ce sont surtout ces dernières qualités qui font reconnaître dans les deux portraits la main du Bacchiaccia.

Le peintre Agnolo Bronzino, un peu plus jeune que ces portraitistes florentins du premier quart du XVI[e] siècle, a cependant avec eux, dans sa composition et sa conception, une étroite parenté, tandis que dans son dessin et son coloris, il paraît incontestablement avoir eu pour modèle Michel-Ange. Ces influences, d'ailleurs, se manifestent de la façon la plus désagréable dans ses tableaux à sujets, qui sont tous plus ou moins maniérés et affectés, froids et sans couleur, enfin d'une exécution trop léchée. Comme peintre de portraits, au contraire, il peut être cité au rang des premiers maîtres de l'Italie. A l'appui de cette assertion, nous trouvons un exemple caractéristique dans l'un des deux tableaux du Bronzino que possède le Musée de Berlin : le *Portrait du jeune Ugolino Martelli* (n° 338 a), dont nous joignons ici la reproduction. Le jeune seigneur florentin, assis dans la grande cour du palais que décorait alors et que décore, aujourd'hui encore, le *David* de Donatello, n'est néanmoins pas un homme beau, mais l'artiste a su le rendre intéressant et même sympathique. Dans son attitude, très choisie, se trahit l'influence du *Julien de Médicis*, la statue célèbre de Michel-Ange; de même la fine disposition des couleurs bleues, vertes et rouges pour les objets entourant la figure principale, tandis que cette figure elle-même et le fond sont arrêtés dans des tons entièrement noirs ou gris, fait reconnaître avec une égale certitude l'inspiration du même maître. Mais le Bronzino a su s'approprier et s'adapter cette influence de la façon la plus personnelle; l'expression générale de son tableau, l'apparence distinguée du jeune savant, l'effet pittoresque de l'ensemble, tout cela a quelque chose de particulièrement piquant et charmant.

J'ai dit plus haut que parmi les facteurs qui ont contribué aux derniers et plus géniaux développements du talent de Raphaël, dans sa période romaine, l'un des plus importants est la mise en relation du maître avec le Vénitien Sebastiano del Piombo, qui, au printemps de 1511, vint de Venise à Rome et s'y établit. La Galerie de

Berlin qui possédait déjà auparavant deux œuvres caractéristiques de la dernière période de Sebastiano (et notamment une grande *Pietà*), vient d'acquérir, il y a peu d'années, un magnifique portrait de femme qui peut, je crois, mettre en lumière de la façon la plus frappante les relations du maître vénitien avec Raphaël. Le tableau qu'on appelle la *Fornarina de la galerie de Blenheim*, et qui dans cette galerie, portait le nom de Raphaël, est connu déjà des lecteurs de la *Gazette*, qui en ont pu voir ici, en 1886, une très heureuse reproduction en héliogravure; qu'il me soit permis de les y renvoyer. Certes, il n'y aura aujourd'hui personne, parmi ceux qui connaissent la peinture italienne, pour mettre en doute un seul instant l'attribution de ce tableau à Sebastiano. Le Vénitien, élève de Giorgione, se reconnaît dans l'ensemble tout à fait pittoresque de l'agencement et de la coloration, notamment aussi dans le coin de paysage. En outre, ce tableau est l'œuvre d'un Vénitien vivant à Rome, c'est ce que prouvent non seulement le costume et le type de la jeune dame représentée, évidemment une vraie Romaine, mais encore l'ordonnance choisie et le style, et en partie même le coloris, qui atteste l'influence immédiate de Michel-Ange et de Raphaël. Cette double indication, de l'origine vénitienne et du travail à Rome, suffit déjà pour faire voir dans le tableau une œuvre de Sebastiano; elle donne encore la date du tableau, car Sebastiano n'a conservé ce plein éclat de coloris, emprunté à l'école de Giorgione, que dans les premières années de son installation à Rome. Le tableau peut donc être daté de 1511.

Ai-je besoin de réfuter longuement l'opinion qui fait de ce tableau un portrait de la Fornarina? Ce nom a été donné au beau portrait de Berlin dans un temps où Raphaël passait encore pour en être l'auteur, et pour ce seul motif. Mais cette beauté n'a rien de commun avec la véritable Fornarina, dont le portrait original est conservé à Rome dans la galerie Barberini. Quant au nom réel de cette jeune dame, nous l'ignorons malheureusement; nous pouvons seulement supposer qu'elle avait pour prénom Dorothée, parce qu'elle porte à la main une corbeille de fruits, insigne habituel de sainte Dorothée. On connaît encore un troisième portrait de femme qui a la réputation d'être une image de la Fornarina : la *Dame à la Fourrure*, de la Tribune de Florence. Ce tableau est aujourd'hui considéré presque universellement comme une œuvre de Sebastiano : je soutiendrais plus volontiers l'ancienne attribution à Raphaël, me fondant sur la comparaison de ce tableau avec le portrait de femme de Sebastiano, au Musée de

Berlin, qui ne laisse pas de lui ressembler. Aucun peintre vénitien n'a pu peindre ces ornements d'or si soigneusement exécutés, cette fourrure, ces cheveux, détaillés avec une finesse qui fait croire qu'on pourrait les compter. La généralisation des formes, l'idéalisation qui fait de cette femme très belle un type de beauté absolue, ces raisons plaident encore pour Raphaël et contre Sebastiano; elles indiquent aussi que Raphaël a pris pour modèle la prétendue Fornarina de Sebastiano, ce que tendrait également à rendre vraisemblable la date, 1512, inscrite sur le tableau de la Tribune. Cette influence, exercée sur Raphaël par un maître qui, en maintes parties de son œuvre, est de taille bien inférieure, se manifeste surtout dans les tableaux des années suivantes, notamment dans le *Joueur de violon* de l'année 1518, tableau où le costume des personnages et l'ordonnance générale rappellent la *Dorothée* de Sebastiano.

Le maître de Sebastiano, Giorgione, manque à la galerie de Berlin. Son grand condisciple le Titien n'y manque pas, il est vrai, mais se trouve exclusivement représenté par des portraits. Le plus connu est celui de la *Fille du Titien*, Lavinia, qui porte dans ses mains levées un plat de fruits (nº 166) ; portrait qui, d'après l'âge du modèle, doit dater de 1550 environ. Une certaine coquetterie dans l'expression et le mouvement, et une froideur d'exécution assez rare chez le Titien, font paraître bien exagérée la réputation de ce portrait. Le *Portrait inachevé du Titien par lui-même* (nº 163), peint, sans doute, quelques années plus tard, est assurément plus capable, par sa facture très pittoresque, de séduire un artiste, sans compter que son inachèvement lui permet de nous renseigner d'une façon intéressante sur les procédés du Titien. Des deux autres portraits d'homme : celui de l'*Amiral Giovanni Moro* se distingue par la profondeur et l'intensité du coloris ; l'autre, un *Portrait d'homme* plus jeune (nº 301), attribué précédemment à Tintoret malgré l'authentique signature *Tizianus*, a la fraîcheur d'une ébauche dans la solidité d'une œuvre parachevée. Mais le plus attirant des portraits du Titien est celui que le Musée a acquis du palais Strozzi, à Florence, le grand *Portrait d'une enfant*, la fille de Roberto Strozzi (nº 160), debout en robe blanche auprès d'une chaise où est assis un petit chien de Bologne : au fond, un riche paysage boisé, avec une rivière. Grand est le charme de la jeune fille, d'une expression à la fois innocente et hardie. L'agencement et le paysage ressemblent entièrement à ceux des *Portraits du duc et de la duchesse d'Urbin*, aux Uffizzi, œuvres presque contemporaines de ce tableau, qui porte la date de 1542.

Le Musée possède deux des idéales et célèbres têtes de femmes du Vieux Palma. L'une de ces œuvres représente une belle blonde, coquettement couchée, et dont les chairs, d'un ton très clair, surgissent toutes brillantes en avant d'un vert treillage; des restaurations l'ont malheureusement endommagée. L'autre, au contraire, une œuvre de dimensions plus grandes, nouvellement acquise, et qui représente le portrait à mi-corps d'une femme presque entièrement nue, doit précisément à l'excellente conservation de son coloris gras et pittoresque un charme tout exceptionnel. Un portrait plus grand encore, un jeune homme en fourrure (n° 176), est l'un des moins intéressants parmi les portraits d'homme de Palma. Une Vierge avec l'Enfant, qui porte en grosses lettres la signature : *Jacobus Palma*, paraît, au premier coup d'œil, une œuvre trop faible pour ce maître. Son coloris est fruste et clair, son dessin gauche. Mais le tableau porte incontestablement la marque d'un peintre de Bergame, successeur de Bellini, et comme la signature est sans aucun doute contemporaine du tableau, nous pouvons y voir avec vraisemblance une œuvre de la première jeunesse de Palma, ce maître étant originaire de Bergame.

Bergame a longtemps passé pour être aussi la patrie de l'aimable peintre Lorenzo Lotto, qui y a travaillé durant des années. Il semble bien certain, maintenant, que Venise a été la véritable patrie de ce maître. Artiste d'un grand talent de facture et d'une riche fantaisie, il a, toute sa vie, peint de façons très diverses, suivant les nombreuses relations qu'il a eues, au cours de sa carrière errante et toujours instable. Rarement, peut-être, un artiste heureusement doué s'est laissé aller au courant des circonstances autant que ce Lotto, surtout dans ses dernières années. Des tableaux comme le diptyque du Musée de Berlin, représentant deux saints (n° 323, daté de 1531), ne peuvent que laisser froid ; des tableaux comme les *Adieux du Christ* (n° 325, daté de 1521) produisent, malgré un charme original de composition, une impression désagréable, par l'air d'inquiétude et la gaucherie du dessin. Deux autres tableaux de Lotto, deux portraits du Musée de Berlin, le montrent au contraire comme l'un des premiers maîtres de la période de floraison de l'art vénitien. Le *Portrait d'un architecte*, un bel Italien d'âge moyen, avec une barbe noire, et que l'on désignait par erreur, autrefois, du nom du Sansovino, présente dans les tons bruns de la chair et les tons d'un noir clair du costume, une belle intensité de lumière; dans l'apparence générale de la distinction, et dans le dessin et le modelé une maîtrise qui font paraître

ce tableau entièrement digne d'être comparé à une œuvre du Titien. Un portrait plus petit et de date plus ancienne, représentant un jeune homme, est traité avec la même distinction, mais possède en outre un attrait tout spécial. Le teint brun olive de ce jeune homme, atteint de quelque maladie du foie, et dont les yeux ont l'expression mélancolique et saisissante caractéristique de la maladie surgit avec une netteté aiguë en avant d'un rideau d'un rouge cerise clair, qui laisse voir, par l'un de ses côtés, le Lido de Venise, dominé par un ciel bleu foncé. Les couleurs, ici, s'harmonisent avec une adresse et en même temps un charme tout à fait exceptionnels.

Des grands successeurs de ce maître, notamment de Paul Véronèse et de Dominique Tintoret, la Galerie de Berlin possède un certain nombre de tableaux décoratifs, provenant, pour la plupart, du Fondaco dei Tedeschi, à Venise, et exécutés avec la collaboration d'aides. Ces tableaux ne méritent guère une mention spéciale, en comparaison des grands chefs-d'œuvre de ces artistes à Venise, au Louvre, etc. Plus importants sont deux grands tableaux d'autel de Paris Bordone et d'Alessandro Moretto, notamment la *Gloire de Marie et de sainte Élisabeth* de ce dernier peintre (n° 197, datée de 1541), tableau qui se distingue par le dessin admirable des donateurs agenouillés devant l'autel.

Entre les tableaux les plus célèbres de la galerie du roi Frédéric II à Sans-Souci, se placent trois tableaux portant le nom du Corrège. L'un de ces tableaux, le *Mouchoir de sainte Véronique*, doit être débaptisé et considéré comme une œuvre du XVIIe siècle. Pareillement un autre des trois tableaux, l'*Io*, ne peut passer que pour une très bonne copie d'élève, le tableau du Belvédère de Vienne étant reconnu par tous les connaisseurs comme l'original. Seule la *Léda* (n° 218) est, sans aucun doute, une œuvre, et des plus importantes, du Corrège. Malgré les destinées qu'a dû subir ce tableau, et qui lui ont enlevé en partie ce charme de coloris et cette perfection de facture que l'*Antiope* du Louvre, entre tous, conserve à un si haut degré, il reste, aujourd'hui encore, une des plus belles compositions de l'artiste, grâce au charme des formes juvéniles et à la grande allure du paysage, qui lui donnent une distinction merveilleuse.

W. BODE.



LE SOIR DANS UN HAMEAU DU FINISTÈRE

[illegible]

LA PART DE LA FRANCE DU NORD

DANS

L'ŒUVRE DE LA RENAISSANCE

(DEUXIÈME ARTICLE[1].)



L'art antique est une admirable création de l'esprit humain à qui l'art moderne est déjà redevable des plus grands bienfaits et dont il ne cessera jamais d'être l'obligé et l'ami. Mais en quoi, je le demande, l'art antique a-t-il été, comme on le suppose *a priori*, un élément créateur indispensable à l'avènement du style qui succéda au règne du premier style gothique ? Pourquoi le mot Renaissance prend-il dans notre langue contemporaine un sens spécial, et pourquoi notre art moderne, j'entends par là celui dont nous vivons encore, n'a-t-il un nom que du jour où l'art antique l'a, longtemps après sa naissance, tenu sur les fonds du baptême et reconnu, comme un enfant naturel, par mariage subséquent, mais sans preuves établies de paternité ? Pourquoi cette absorption complète en vertu d'une fiction légale, sociale et grammaticale ?

Est-ce qu'on ne l'avait pas vu déjà intervenir bien des fois cet art antique dans le développement régulier de l'art du moyen âge sans qu'on se soit cru obligé de faire de son entrée en scène le point de départ d'une ère nouvelle ? Est-ce qu'il ne

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, t. II, 3[e] période, p. 460.

s'est pas montré déjà dans l'architecture du XIIe siècle ? Est-ce qu'il n'a pas inspiré Nicolas de Pise au point de lui dicter des contrefaçons de la composition antique et du style romain ? Est-ce que, même en dehors de l'Italie, il n'a pas révélé et maintenu longtemps ses doctrines dans les bassins du Rhin, de la Moselle et de la Meuse, pendant le XIIe et le XIIIe siècle ? Est-ce que nous ne surprenons pas son influence dans quelques-unes des plus belles productions des écoles gothiques, française et allemande, du XIIIe siècle, comme à Reims et à Bamberg ? Est-ce que, à un moment donné, il n'a pas visiblement préoccupé certains de nos artistes, par exemple Villard de Honnecourt ? Est-ce que, dans la première moitié du XIVe siècle, il ne s'est pas fréquemment encore montré sous la main des successeurs de Nicolas de Pise, devenus déjà gothiques. Et, cependant, on n'a jamais songé à appliquer le nom de Renaissance à aucune des périodes que l'art antique a plus ou moins profondément influencées ; on n'a jamais vu dans ces contacts un point de départ, mais, au contraire, un point d'arrivée.

En effet, on peut facilement comprendre que ce n'est guère aux époques de renouvellement et de foi créatrice, aux heures matinales du début de chaque période que les principes de l'art antique, après s'être glissés dans l'économie de l'art moderne, avaient chance de s'y maintenir en gardant toute leur fécondité. Depuis qu'ils existent, les monuments antiques se sont dressés comme une perpétuelle leçon, suivant les temps aussi muets ou aussi éloquents que la littérature des anciens, attendant que le milieu ambiant devînt pénétrable, s'ouvrant et se fermant au gré des demandes, comme un livre dont le texte n'est accessible en définitive qu'aux seuls lettrés. Il fallait donc qu'un art quelconque eût atteint déjà, personnellement, un certain degré de culture pour s'assimiler, je ne dis pas la copie matérielle de la composition antique dans ses lignes, ce qui est à la portée de tous les temps, mais l'esprit et l'expression de cet art.

L'art antique, d'ailleurs, a toujours été, par son essence, un instrument d'éducation et un moyen de perfectionnement, de réforme pour les arts existants beaucoup plus qu'un fondateur et un inventeur d'arts nouveaux. Les tempéraments naissent spontanément et ne se façonnent pas ; or, au début d'une période d'art, comme dans l'enfance de l'homme, le tempérament agit seul.

On a donc eu gravement tort, pour obéir à des idées préconçues, d'ouvrir un compte spécial, une ère nouvelle dans l'histoire de l'art à la période pendant laquelle le goût des arts antiques s'est communiqué au monde moderne. Il n'y a pas eu alors brusque succession d'un état psychologique à un autre état par le seul contact avec les anciens. L'infiltration s'est faite lentement, silencieusement, non pas par voie de substitution de théories triomphantes remplaçant des théories vaincues, mais par voie d'assimilation progressive, par la méthode du greffage et non par celle du semis. La souche de l'art antérieur est toujours restée la même, bien que les fruits allassent en se modifiant et en s'adoucissant de plus en plus, sans perdre toutefois leur saveur originelle. L'histoire d'une plante ne recommence pas avec chacune des métamorphoses que lui fait subir la variété des saisons ou la multiplicité des cultures. La Renaissance, dans son printemps, dans son été, dans son automne, a toujours en substance été la même, et il ne doit pas être permis de la faire débuter dans le monde au milieu de son existence, ni de confondre, dans l'étude de son organisme, une simple transformation avec le premier symptôme de la vie.

En somme, vue de haut, la Renaissance n'a été qu'une des nombreuses évolutions successives qui remplissent et composent l'histoire de l'art depuis ses origines. Cette évolution n'a pas échappé à la loi générale qui préside à tous les renouvellements. C'est dire qu'elle a commencé par le retour à la nature. Dans la seconde crise, dans la seconde phase que cette même évolution eut à traverser, l'idéalisme purement rationnel, qui, seul, dans les évolutions antérieures, avait prévalu à ce moment psychologique, fut tout spécialement compliqué de l'imitation de l'art antique. Et on comprend combien purent être considérables les influences d'un idéalisme aussi assimilable que la copie de l'antique et que les conseils du modèle gréco-romain. La combinaison du naturalisme italien et d'un idéalisme positif, revêtu déjà d'une forme pittoresque ou plastique comme l'était l'art antique, donna des résultats merveilleux. Pendant quelque temps, les proportions nécessaires entre la nature et l'idéal, les conditions normales de tout progrès purent être impunément renversées sans que la décadence se fît immédiatement sentir. Et, durant ce long et surprenant épanouissement, pendant cette persistante période de splendeur où l'on put croire l'esthétique moderne fixée et le canon antique retrouvé, tous les peuples de l'Europe, agités dans leurs tâtonnements, dans leurs incertitudes, dans leurs aspirations sans cesse déçues, se convertirent au dogme qui avait donné à l'art italien une sérénité et une vigueur qu'on croyait éternelles. Mais voilà tout. Je persiste à dire que la Renaissance avait été une évolution comparable, en principe, à toutes les autres, et qu'on n'a pas le droit, pour flatter de puissantes erreurs, de méconnaître ou de déguiser ses débuts ni de déplacer son berceau. La solution de la question devait découler naturellement de l'étude comparative et parallèle des Arts du nord de l'Europe et des Arts de l'Italie.

On a été un peu surpris quand on a vu un historien remonter au XIVe siècle et y chercher, en dehors de Rome et jusque dans les pays septentrionaux de l'Europe, les premiers symptômes d'une révolution générale et universelle qu'on croyait partie d'ailleurs. L'opération était cependant nécessaire, car il a été facile de démontrer que jamais l'Art n'affecta un caractère aussi international ni aussi universel qu'à la fin du XIVe siècle.

Cette idée primordiale du caractère international de l'art dans la seconde moitié du XIVe siècle et même dans les vingt premières années du XVe — même et surtout dans les vingt premières années du XVe siècle, — cette idée primordiale m'a amené à parler, d'abord des monuments français et flamands ou franco-flamands et, ensuite, des monuments italiens, en juxtaposant et en confrontant continuellement les monuments des deux civilisations contemporaines. L'étude a été positive et pratique.

J'ai montré d'abord le développement de l'art français pendant le XIVe siècle. On a vu qu'après avoir connu dans une certaine mesure l'antique, — tout comme l'art italien de Nicolas de Pise, — qu'après avoir connu également dans une certaine mesure le naturalisme et le modèle individuel, l'art du XIVe siècle n'a fait d'abord que continuer l'école du siècle précédent. Ce premier art du XIVe siècle tomba dans la convention par excès de spiritualisme, par l'abus de la tradition et par la recherche trop exclusive de l'idéal.

On a vu ensuite que ce style conventionnel, appartenant à l'école du passé, fut combattu et enfin remplacé par un style nouveau qui s'appuyait exclusivement sur l'étude de la forme naturelle. Ce courant provenait d'une génération d'artistes sortis en grande partie des Flandres et des provinces du nord de la France.

J'ai prouvé ensuite, par d'éclatants exemples, comment, dès le milieu et pendant la seconde moitié du xive siècle, l'École française s'était régénérée par l'inspiration directe de la nature, par la pratique du modèle individuel qui succédait à l'interprétation raisonnée d'un modèle idéal.

J'ai multiplié à ce sujet les démonstrations et on a pu se faire une opinion positive et précise sur notre sculpture de la fin du xive siècle. Cet art était complètement émancipé et a produit des chefs-d'œuvre. C'est ce que rend évident, à l'aide du moulage et de la photographie, l'examen des principaux monuments de l'art du Nord, tel que cet art fut pratiqué sous Charles V et sous Charles VI.

Au commencement du xive siècle, de nombreux artistes de la France du Nord et de la Flandre travaillaient déjà à Paris. Nous avons pu, à l'aide de documents d'archives, reconstituer le quartier qu'ils habitaient et l'emplacement des maisons qu'ils possédaient. Une fois installés dans le brillant milieu qui les a séduits, ils expédiaient partout et, même aux provinces dont ils étaient originaires, les produits de leur travail national dont le centre de gravité, au point de vue géographique, s'était sensiblement modifié en descendant jusqu'aux rives de la Seine. Les hommes et les choses se déplaçaient beaucoup plus qu'on ne le croit au moyen âge. Certains seigneurs des provinces du Nord employaient de préférence les artistes de leurs domaines, mais c'est à Paris qu'ils étaient forcés de venir faire leurs commandes et c'est de Paris que les ouvrages terminés leur étaient adressés. Paris, comme nous l'avons démontré, jouait déjà, dans une certaine mesure, le rôle qu'il n'a pas cessé de remplir en notre pays. Il appelait les artistes et leur imposait une manière et une allure de travail particulières. Paris était, plus qu'aujourd'hui peut-être, une capitale intellectuelle dont l'attraction se faisait sentir au delà même des frontières de la France.

Comment le goût de la sculpture de nos provinces du Nord et des provinces flamandes s'est-il introduit peu à peu et est-il devenu l'essence même de notre art national français? Comment les éléments septentrionaux sont-ils parvenus à dominer en France tous les autres éléments d'art au milieu et pendant la seconde moitié du xive siècle? C'est un mystère que nous avons essayé d'expliquer.

Des causes morales se sont d'abord révélées à nos yeux. Le vieil art de la féodalité, l'art français par excellence, est mort avec la chevalerie. Il n'est pas revenu des Croisades et n'a guère survécu à l'aristocratie de race, à la noblesse purement héréditaire qui, plus que tout autre pouvoir dans l'État, le patronnait. Avec le xive siècle et la prépondérance de plus en plus grande de la royauté, qui s'appuie sur la bourgeoisie des villes, on voit se former une nouvelle aristocratie mélangée d'éléments très divers, composée de dignitaires, de hauts fonctionnaires, de parvenus et d'une noblesse agitée, affolée d'honneurs et de plaisirs dont le sang s'épuise noblement, mais inutilement sur de nombreux champs de bataille. Cette aristocratie spéciale du xive siècle n'a pas les mêmes instincts que celle qu'elle remplace; nomade et sans cesse renouvelée, elle n'est plus enchaînée par les liens d'une étroite tradition locale. Elle n'a pas toujours eu le temps de faire son éducation, ni d'apprendre une langue pittoresque et une grammaire esthétique dont le sens s'est oblitéré dans les masses. Elle s'accommode très bien d'un art moins idéaliste, moins raffiné, moins académique, plus accessible par ses côtés extérieurs aux intelligences peu subtiles des enrichis et des Mécènes improvisés. Dans les choses de l'art, comme dans celles de la guerre, tout tend à

prendre un caractère pratique. On commence à compter avec le nombre et ceux qui veulent parler à la foule aussi bien qu'à l'élite de la nation, sont réduits à emprunter le langage courant et universel. Le succès de l'École nouvelle était donc certain, on peut l'affirmer *a priori*, car, si ce style n'avait pas existé déjà dans l'École septentrionale de la France et dans l'École flamande, il aurait alors été créé de toutes pièces; dès le milieu du xiv[e] siècle, on put prévoir que l'avenir lui appartenait.

C'est à cet art nouveau, à cet art du Nord oublieux des traditions du siècle précédent et dédaigneux de ses moyens d'expressions, que Charles V demande en grande partie les sculptures de ses palais. C'est exclusivement à lui qu'il commande les tombeaux de ses prédécesseurs et les monuments qu'il destine à surmonter sa propre sépulture ou à perpétuer le souvenir de sa physionomie. Car le portrait, c'est-à-dire l'interprétation individuelle de la figure humaine, que l'École idéaliste du xiii[e] siècle n'avait guère voulu pratiquer, est, au contraire, un des buts visés par l'École nouvelle, un de ceux qu'elle atteignit du premier coup.

A ces considérations d'ordre moral sont venues s'ajouter, dans nos démonstrations, des considérations d'un ordre purement positif et l'observation de faits matériels. A partir du xiv[e] siècle le luxe des tombes et notamment celui des tombes royales de Saint-Denis conduisirent à l'emploi de riches matières premières comme les marbres de la vallée de la Meuse et à la recherche d'autres marbres flamands. Cet usage amena à Paris des ouvriers et des artistes flamands qui furent vraisemblablement les premiers à importer dans la capitale les éléments de leur art provincial. La première statue de marbre blanc couchée sur une dalle de marbre noir fut celle de Philippe le Hardi, exécutée pour la basilique de Saint-Denis de 1298 à 1307 par Pierre de Chelles et Jean d'Arras.

L'individualisme et le naturalisme à outrance régnèrent presque sans partage en France dans la seconde moitié du xiv[e] siècle. De Charles V à Charles VII, nulle part, en Europe, les principes qui devaient amener l'expression principale de la Renaissance ne furent aussi développés ni aussi résolument pratiqués que chez nous. Je l'ai démontré par des exemples indiscutables. Les germes et les levains de toutes les grandes transformations postérieures travaillaient déjà notre sculpture dans la seconde moitié du xiv[e] siècle.

« La statuaire qui reste encore à Pierrefonds et au château de la Ferté-Milon, dit incidemment Viollet-le-Duc, dans son *Dictionnaire raisonné d'architecture*, a toute l'ampleur de notre meilleure Renaissance, et, si les habits des personnages n'appartenaient pas à 1400, on pourrait croire que cette statuaire date du règne de François I[er]. »

« C'est un art complet, dit encore Viollet-le-Duc, un art qui n'est plus l'art du xiii[e] siècle, qui n'est plus la décadence de cet art tombant dans la recherche, mais qui possède son caractère propre. C'est une véritable Renaissance, mais une Renaissance française, sans influence italienne. Les Valois, les princes d'Orléans, Louis et Charles, et enfin celui qui devint Louis XII avaient pris évidemment la tête des Arts en France, et, sous leur patronage, s'élevaient des édifices qui devançaient, suivant une direction plus vraie, le mouvement du xvi[e] siècle. »

« En 1396, dit M. Renan, dans l'*État des Beaux-Arts au* xiv[e] *siècle*, on se croirait à deux pas de la Renaissance dont on est encore séparé par plus d'un siècle. »

On se demande alors pourquoi ce n'est pas chez nous que la révolution imminente et annoncée par tant de symptômes, que la Renaissance pour l'appeler de son nom vulgaire, fit, avec un éclat définitif, sa première apparition dans le monde en se manifestant par une sorte de coup de foudre dans un milieu tout chargé d'électricité. Hélas ! si un mouvement très sensible de retour à l'antiquité se manifesta chez nous dès le règne de Charles V, si, accompagnement obligé de toute émancipation, un souffle très impétueux d'humanisme passa sur la France dans les dernières années du XIVe siècle, nous n'eûmes pas alors comme l'Italie, dans les tendances à l'imitation de la nature et dans l'enivrement de l'individualisme, le merveilleux contrepoids de l'imitation de l'antique. L'autorité fit défaut à notre enseignement. La liberté, conquise une première fois et plus rapidement que chez les autres peuples, ne fut pas sagement mise par nous à l'abri de la licence. Pour dépasser les résultats obtenus par les autres nations de l'Occident, l'Italie émancipée à son tour n'eut qu'à mettre en évidence et en exploitation les modèles incompris qui dormaient dans son sein. Elle n'eut qu'à retourner librement à l'école de ses premiers maîtres. Au moment du grand réveil universel de la fin du XIVe siècle qui donna, comme je l'ai dit, à cette époque solennelle de l'histoire de l'art un caractère en quelque sorte international, l'Italie se trouvait donc dans une position privilégiée. Elle parvint à étonner l'Europe en additionnant simplement les avantages et les bénéfices de son prodigieux passé avec sa part actuelle du patrimoine commun des générations nouvelles.

Pourquoi le grand mouvement préparé en Europe par l'école du nord de la France avorta-t-il ? Pourquoi la direction des arts européens lui échappa-t-elle pour passer un siècle plus tard à l'Italie ?

Deux raisons principales peuvent être alléguées. J'ai déjà dit et je répète en insistant que l'individualisme à outrance, dont l'art gothique transformé faisait alors profession, n'eut jamais chez nous un contrepoids suffisant dans l'imitation de l'antique. Il ne sut pas trouver, au milieu de ses extravagances, un frein salutaire dans un canon réputé indiscutable comme le modèle antique. L'Italie, elle, connut ce frein, qui est le principe d'autorité dans l'enseignement, la sauvegarde du goût contre les entraînements et les raffinements d'une interprétation trop exacte de la nature. En second lieu, les provinces, dans lesquelles les rois de France et toute une nombreuse dynastie de Valois ménageaient l'éclosion d'une Renaissance, devinrent le théâtre des guerres atroces et des malheurs inouïs qui mirent la nationalité française à deux doigts de sa perte. La savante organisation sociale, l'ingénieuse culture intellectuelle préparée par Charles V, répandue par la librairie du Louvre, l'humanisme naissant, tous les éléments de rénovation simultanée par l'antique disparurent à la fin du règne de Charles VI et pendant la domination anglaise. Charles VII et surtout Louis XI eurent tout à recommencer. Dans l'intervalle, le génie des républiques italiennes avait transfiguré à leur profit et marqué de leur sceau le mouvement inauguré par la France, et, quand Charles VIII et Louis XII, tenant la promesse de leurs ancêtres, firent honneur à la parole de Charles V, quand ils installèrent définitivement chez nous la Renaissance, celle-ci était devenue presque complètement italienne.

LOUIS COURAJOD.

(La fin prochainement.)

CORRESPONDANCE DE BELGIQUE

LES GÉANTS D'ANVERS ET LE CHAR DE RUBENS, A PARIS.



I la route de Paris a été, depuis six mois, le grand chemin du monde, on peut affirmer, sans crainte d'être contredit, que la Belgique a fourni un contingent énorme au cortège des visiteurs étrangers attirés par l'Exposition. Des citoyens que jamais, de mémoire d'homme, on n'avait vu franchir les limites de l'endroit natal, ont joyeusement entrepris le voyage pour contempler les splendeurs rassemblées dans les palais du Champ de Mars.

Paris aura même hébergé cette année le plus vieux et assurément le plus grand des citoyens de la ville d'Anvers, le fameux Druon Antigon. Pour la première fois, ce géant aura dressé son altière silhouette loin de la cité qui lui donna le jour, il y a de cela trois cent cinquante années révolues.

La présence dans vos murs de cette illustration locale est sans doute étrangère à l'Exposition. Il faut convenir pourtant que la coïncidence de cette solennité avec les douloureuses circonstances qui ont provoqué chez vous, en notre faveur, un si admirable élan de charité, aura donné au courant de sympathie que je signale, une impulsion nouvelle et suffisante pour triompher des difficultés inhérentes à un déplacement jusqu'à ce jour unique dans les annales anversoises. Permettez que j'insiste sur ce mot, car rien n'est moins exact que cette affirmation de certains publicistes que le géant d'Anvers aurait fait jadis le voyage de la capitale pour présenter ses hommages à Léopold Ier, il y a trente-trois ans, lors du vingt-cinquième anniversaire de l'avènement de ce souverain. A la lettre, on peut dire du colosse que sa grandeur l'enchaîna au rivage. Les portes de l'ancienne enceinte, tant monumentales qu'elles fussent, n'avaient point l'élévation suffisante pour livrer passage à l'immense figure dont il s'agit.

Les lecteurs de la *Gazette* ne sont pas nécessairement obligés d'être au courant des choses locales de la Belgique. Ils trouveront peut-être quelque intérêt à être renseignés sur l'histoire et la signification du géant, dont la récente exhibition a eu lieu au Palais de l'Industrie.

Druon Antigon, dans le cours de sa longue carrière, a abaissé son front superbe devant nombre de majestés; ce que vous ne savez certainement pas en

France, ce que bien des Belges même ignorent, c'est qu'il s'est incliné devant la République. La chronique anversoise enregistre que le 1er vendémiaire an V, le géant parut dans la fête de la République et qu'il y figura le Peuple français!

Au surplus, l'histoire du colosse se confond avec celle d'Anvers, et depuis la date de sa construction, l'on écrirait l'histoire des fastes de la cité par l'énumération de ses sorties. A ceci rien d'étrange. On ne connut jamais meilleur moyen de mettre la foule en liesse que de faire défiler devant ses yeux la procession du géant. Les régimes successifs ne se sont pas fait faute d'y recourir.

Pour une ville flamande ou brabançonne, posséder un et même plusieurs géants est à peine un luxe. Les villes du Nord en possèdent, pour leur part, un respectable cortège. Ce qui, pourtant, donne au géant d'Anvers un intérêt supérieur à sa valeur artistique, et une sorte de primauté parmi les individus de son espèce, c'est que d'abord il apparaît comme une personnification de la cité elle-même, qu'ensuite, pour avoir subi au cours des siècles des altérations multiples, il commande encore, par le nom de son auteur, comme par les événements auxquels il fut associé, l'attention des curieux et des artistes. On s'y intéresse comme à l'immense cheval de bois de Padoue, remisé dans la salle du Palazzo della Ragione et dont l'auteur ne serait autre que le grand Donatello.

La fable dont le géant d'Anvers vient perpétuer le souvenir est si connue qu'il est à peine nécessaire de la rappeler encore.

Retranché dans son repaire des bords de l'Escaut, le féroce Antigon se faisait payer par les navigateurs un tribut dont la perception était assurée par les plus terribles menaces. Tout refus était puni, pour le récalcitrant, de la perte de ses mains que le redoutable géant lançait dans le fleuve. Il ne faut pas précisément remonter jusqu'aux temps légendaires pour voir pratiquer un genre de supplice très usité pendant tout le cours du Moyen Age et même plus tard. On n'en a pas moins soutenu que le nom d'Anvers est emprunté à ce lancement de mains (*Hadt-Werpen*), dans l'Escaut, rappelé même par l'armoirie de la ville, où, comme l'on sait, un château fort est accosté de deux mains tranchées.

Ce fut un Romain illustre, Salvius Brabo, proche parent de César, qui réussit à libérer les navigateurs de l'Escaut de leur terrible ennemi. Il donna son nom au Brabant. La figurine de ce nouveau David domine le célèbre puits de Quentin Metsys; longtemps sa statue orna la façade de l'Hôtel de Ville, devant laquelle se dessine, aujourd'hui, une fontaine monumentale, œuvre de M. Lambeaux, dont le motif n'est, à son tour, qu'un résumé de la légende.

Celle-ci s'était si bien accréditée au Moyen Age, qu'on voit les auteurs les plus sérieux en faire état. Albert Dürer raconte le plus gravement du monde que, pendant son séjour à Anvers, il a vu à l'Hôtel de Ville les ossements du géant. « L'os de la cuisse a quatre pieds et demi de long, dit le grand peintre. L'omoplate est plus grande que le dos entier d'un adulte. Ce géant a eu dix-huit pieds de hauteur; il a gouverné Anvers et fait des choses surprenantes. »

Notez que des écrivains postérieurs répètent à l'envi les mêmes faits. Corneille Graphœus, greffier de la ville, donnant en 1549 son *Triomphe d'Anvers, fait en la susception du prince Philips d'Espaigne*, raconte que « sur la maison de la ville et la chambre de messeigneurs, l'on voidt pendant à chaynes de fer, de gros ossementz que l'on estime (selon le commun cuyder), estre des ossementz dudict Antigonus, mais quoy qu'il en soit où non, ceux qu'ilz se voeullent mesler

de l'anathomie ou disioncture des corps humains, affirment estre les ossementz d'un grand corps humain, lesquelz ossementz sont ceulx assçavoir une cuisse, une dent, le plat d'une espaulle et un os de iambe ».

Comme l'Hôtel de Ville d'Anvers possède toujours une partie de ces ossements, rien n'est plus facile que de contrôler ces dires. Il s'agit tout simplement d'une fort belle côte de baleine.

On assure que la figure du géant fut exécutée en 1534. — C'est fort possible. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'elle était de confection récente à l'époque où écrivait Graphœus. C'est d'ailleurs le même annaliste qui en donne la plus ancienne représentation, accompagnée de l'entourage qu'on avait fait à la figure pour la réception de Charles-Quint et du prince Philippe, son fils.

Voici comment s'exprime l'auteur : « Sur ycelluy stilobate ou pedestal, entre ycelles deux colommes, seoit un moult horrible et espouventable géant, de haulteur XXIIII piedz, sy artificieusement faict à la proportion de forme humaine, que par decha les montz, tant en grandeur que en science, il serait impossible de trouver ung pareil. Et debvez savoir qu'il est creux par dedans et de telle manière endurcy qu'il ni a doubte ni a crainte de fer, d'acier, de vermine, de vent et pluye, ny de quelque pourriture sinon seulement craindant l'effort de son grandt ennemy Vulcanus, qui est la forche du feu.

« On monte par dedans son corps avecq une eschelle jusqu'à son chief, par quoi facillement l'on poeult coniecturer la stature d'ycelluy.

« Il a parfaictement ung regardt de géant, assçavoir cruel, espouventable, horrible et tirrannicque, portant barbe rousse et moult longue, yeux rouges enfonssez et ardans, long poil aux sourcilz, nuds bractz, iambes nues, poictrine antique, portant cothurnes aux pieds et greves à iambes.

« Il avoit un moult beau et riche manteau sur ses espaulles descarlate rouge et sur son chief un chappeau festinal de roses blanches et rouges. Il tenoit en sa main dextre ung sceptre, painct de rouge et blanc (les couleurs d'Anvers) de grosseur selon la proportion de grandeur de sa corpulence, ayant à son côté gauche une moult longue et doubtable espée crombe ou courbe et ycelle empalmant de sa main gauche.

« A l'arrivement du prince, il a incliné son chief devers luy, faisant semblant luy faire reverence. Au-dessous des coulonnes, au tableau ou mollure predicte, estoit escript en lettres de ung pied selon proportion dorricque, en manière comme sy le géant eusse parlé : *Ille ego, quem fa...* « je celluy que l'on dict iadis avoir exercé tirrannie et crédulité en ce lieu, combien que je soie encore de corpulence moult espouventable ayant ores passé ma fureur, donne bien volontiers, volontairement, me submectant, ô très grandt et puissant prince Philippe, soubs ta puissance. »

L'auteur de cette imposante figure était le peintre même de l'empereur, Pierre Coeck, l'ordonnateur principal de la partie décorative des fêtes, d'une splendeur sans pareille, qu'Anvers offrait à Charles-Quint, alors à la veille de son abdication, à Philippe, le futur roi, et aux deux reines de France et de Hongrie. Ni avant, ni après, on ne vit pareille ardeur déployée par les Anversois pour faire accueil au souverain, et pourtant ils s'y connaissaient.

Bien que le nom de Pierre Coeck rayonne dans l'histoire de l'art flamand comme celui d'une de ses notabilités, que Van Mander le désigne comme un véritable

réformateur en matière d'architecture et qu'il ait eu certainement une part considérable dans la diffusion du style de la Renaissance aux Pays-Bas, grâce à sa traduction du livre de Serlio, en flamand et en français, et cela du vivant même de ce grand architecte, les œuvres de P. Coeck sont des plus rares. Aucun tableau positif de sa main n'est venu jusqu'à nous et l'attribution qu'on lui fait de la belle cheminée de l'hôtel de ville d'Anvers ne repose sur aucune donnée formelle. Le géant d'Anvers, jusqu'à ce jour sa seule œuvre sculpturale, est probablement très fort dénaturé. Le texte de Graphœus, rapporté ci-dessus, nous montre que la figure se complétait d'une draperie et que la tête, couronnée de fleurs et de lauriers, ne manquait nullement de caractère. Graphœus tient si bien compte de la draperie complémentaire dans l'aspect de la figure, qu'il écrit en marge de son estampe : « L'on a icy oublié comment ycelluy géant avoit affublez ung moult beau et riche manteau d'escarlate rouge, moult triomphant, le tout à l'anticque ».

Les modifications apportées à la figure qui nous occupe, au cours du XVII[e] siècle et postérieurement, en ont à la fois dénaturé la physionomie et singulièrement émoussé l'expression. De terrible qu'il a pu être un jour, conçu qu'il était par un artiste de la valeur d'un Pierre Coeck, il est devenu presque grotesque sous la main de continuateurs qui, successivement, ont apporté à l'œuvre les préoccupations de leur temps. On peut voir au Musée des Antiquités d'Anvers l'avant-dernière tête du bonhomme, coiffée de ce casque fort en honneur au siècle passé, qui le place sur le front de ses héros et que nos pompiers arboraient aux grands jours. A cette tête qui prit ses invalides en 1872, un artiste anversois, M. Van Ryswyck, en a substitué une autre, de cuivre.

Bref, c'est un peu l'histoire du couteau de Jeannot, ce qui n'empêche que le terrible géant n'ait traversé les siècles, comme l'avait prédit Graphœus. Et s'il a pu se trouver quelque peu dépaysé dans le cadre grandiose du palais des Champs-Elysées, je vous réponds qu'à Anvers, promené au son des cloches et de la musique par les rues pittoresques qui avoisinent la grand'place et environné de son escorte de cupidons, de dauphins et de baleines, il évoque un monde de souvenirs fait pour charmer l'archéologue et l'artiste et pour expliquer sa popularité. Napoléon, si cela vous intéresse, prit un extrême plaisir à ce défilé, et le baron de Menner, le secrétaire de l'empereur, ne dédaigne pas, dans ses *Souvenirs historiques*, de consacrer quelques lignes au cortège du géant d'Anvers.

Il n'y a aucune médisance à apprendre au lecteur que la géante que l'on persiste à produire, même à Paris, comme la femme d'Antigon, n'a aucun droit à ce titre. Il y a d'abord entre les prétendus époux, une différence d'âge faite pour écarter toute idée d'union. Il faut des époux assortis dans les liens du mariage, dit la chanson. Or, la géante a *deux* siècles de moins que son cavalier. Sa naissance ne remonte guère qu'au 19 août 1765.

Jusqu'alors la procession d'Anvers n'avait été qu'un mélange d'éléments disparates où se confondaient le sacré et le profane. Les pensionnaires des asiles d'aliénés à cheval sur des batons y allaient de compagnie avec les magistrats de la Cité ! Albert Dürer nous dit que de son temps le défilé du cortège durait deux heures entières. Les rois Mages, montés sur des chameaux précédaient la baleine. Le cortège de lord Maire de Londres donnait assez bien l'idée de cette mascarade. Plus tard, le géant prit place, à son tour.

Un évêque d'Anvers jugea qu'il fallait mettre un terme à cette longue inconve-

nance et bannit de la procession de Notre-Dame tout ce qui n'appartenait pas à l'Ordre sacré. Le cortège municipal, à dater de ce jour, eut à se mettre en frais d'éléments nouveaux d'attraits. On travailla à l'enrichissement de l'ensemble profane. Ce fut alors que les élèves de l'Académie créèrent la Géante, sorte de réminiscence de la Minerve du Parthénon. L'auteur fut un sculpteur anversois de quelque notoriété locale, Daniel Herreyns, allié au peintre de ce nom.

Moins à l'épreuve des intempéries que le géant, l'imposante personne qu'on associe à ses triomphes a dû être presque entièrement renouvelée en l'espace de cent ans. Elle est aujourd'hui l'œuvre d'un professeur de l'Académie, M. de Plyn. Pour la gouverne de ceux que la primitive figure pourrait intéresser, ils trouveront la tête, la main et le pied de sa délicate personne au Musée d'archéologie du Steen.

Le *Char de Rubens*, à part le nom de son illustre inventeur, a une origine plus solennelle. A l'époque où le Cardinal-Infant Ferdinand, le frère de Philippe IV et son lieutenant gouverneur dans les Pays-Bas, fit son entrée à Anvers, c'est-à-dire en 1635, Rubens fut chargé par la municipalité de composer les décorations que le nouveau gouverneur devait rencontrer sur son passage. Le grand peintre avait, dans sa jeunesse, vu son maître Otto Venius investi d'une mission semblable pour l'entrée de l'archiduc Ernest. On trouve, en divers endroits, des fragments de cette décoration. Les finances anversoises étaient terriblement obérées et la municipalité trouva un expédient pour faire, à des conditions modestes, un cadeau de joyeuse entrée au Cardinal-Infant. Les tableaux que le nouveau gouverneur jugerait digne d'être conservés seraient achevés à son intention par Rubens et deviendraient sa propriété. Il en fut ainsi pour plusieurs des fragments décoratifs, actuellement exposés au Belvédère, à Vienne, dans la galerie de Dresde, au Musée de Bruxelles et ailleurs.

Les fêtes n'en coûtèrent pas moins une somme respectable. Il fallut, pour en couvrir les frais, que la Ville levât des impôts; l'on dut notamment frapper la bière, ce qui ne laissa point de mécontenter les contribuables, à commencer par Rubens. Gachard a fait connaître une protestation introduite par le grand peintre auprès de la municipalité, rappelant les immunités dont il jouissait en vertu de sa patente de peintre de la cour. Le *Char de Rubens* fut construit sur les dessins du maître, pour figurer dans le cortège de la réception de Ferdinand d'Autriche. G. Gevartius, l'auteur d'un grand ouvrage sur cet événement, ouvrage pour lequel Van Thulden fit des planches remarquables à l'eau-forte, nous le montre avec cette légende : *Laurea Calloana*. On tenait, en effet, à ce qu'il figurât comme un trophée de la victoire que le jeune frère du roi venait de remporter à Calloo sur les troupes des États, commandées par Bernard de Saxe-Weimar. Le quadrige triomphal a la forme d'une galère dorée. Il s'avance ayant à sa proue la Providence, abritant sous les plis de ses bannières triomphales la Force et la Fortune, aux pieds desquelles gisent les captifs chargés de fers. L'esquisse de ce bel ensemble orne le Musée d'Anvers. Comme partout, Rubens révèle ici son génie dans la conception et se montre à la hauteur de son sujet. Le souffle de son style a vraiment grandi la donnée, car le char est, en somme, d'assez petite dimension.

En 1840, lors des fêtes mémorables du deux centième anniversaire de la naissance du maître, les artistes anversois se cotisèrent pour réédifier le char d'après les données originales. Ils l'adaptèrent ingénieusement à la gloire de son auteur

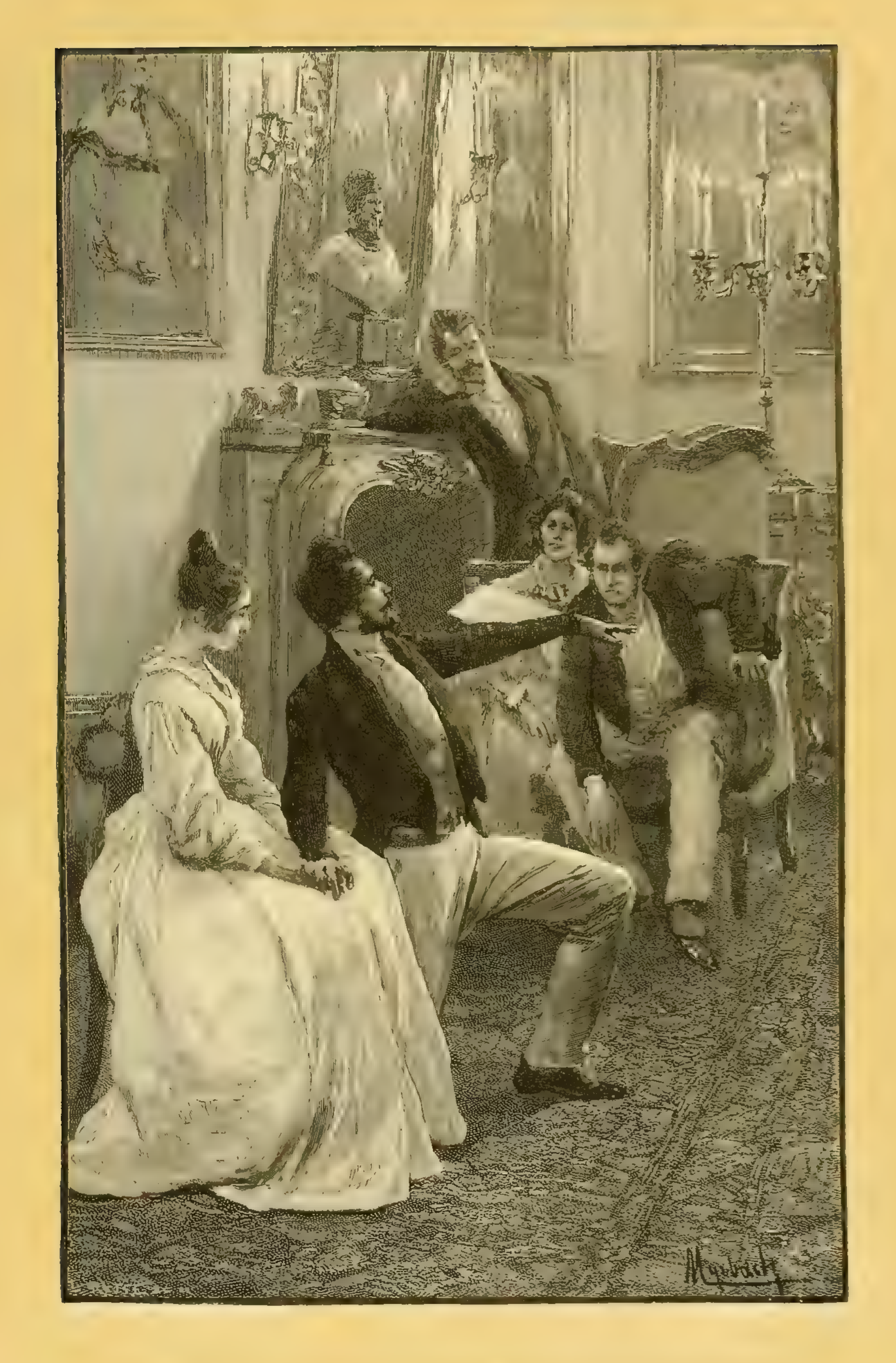
et à l'exaltation de l'École d'Anvers. Le Char appartient aujourd'hui à la ville.

Je ne viens point vous donner ces divers éléments empruntés à nos cavalcades locales comme brillant d'un très vif éclat sous le rapport pittoresque. Il n'est pas fréquent toutefois de trouver les noms des plus grands maîtres de l'art associés à des créations de cette espèce encore existantes. De là résulte, pour celles qui nous occupent, une somme d'intérêt quelque peu supérieure à leur valeur intrinsèque, dans les milieux où cesse de compter le charme des traditions lointaines, plus puissant peut-être à Anvers que dans aucune autre ville flamande.

Si le mystère ajoute à la majesté des dieux, il ne messied pas à celle des géants. Pareil au vaisseau de Minerve, le char du géant Antigon n'apparaît aux yeux de la foule qu'à de lointaines époques et l'endroit même qui lui sert de refuge dans l'intervalle de ses sorties — une construction aussi vénérable que lui-même — revêt aux yeux de la foule l'apparence d'un antre mystérieux quand les lourdes portes de fer se referment sur le Titan pour ne se rouvrir qu'au jour d'une solennité destinée à marquer quelque nouvelle étape dans l'histoire de la Commune.

HENRI HYMANS.





GRAVURE SPÉCIMEN DE L'ÉDITION ILLUSTRÉE DE TOLLA

(LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie)

Gazette des Beaux-Arts. Imprimé par A. Lahure.



BIBLIOGRAPHIE

PUBLICATIONS NOUVELLES DE LA MAISON HACHETTE ET CIE.

TOLLA



La renaissance de la gravure sur bois est un fait accompli. Cet art se mourait : atteint de caducité comme le burin noble dont il s'était déclaré l'humble serviteur, l'héliogravure et la photographie escomptaient déjà sa fin prochaine et se partageaient sa succession dans les maisons de librairie où jadis il régnait en maître. Cependant quelques artistes, secondés par un petit nombre d'éditeurs clairvoyants, ne désespéraient pas du malade; ils crurent à la possibilité d'une résurrection si l'on parvenait à lui infuser un sang nouveau. L'événement leur a donné raison; la gravure sur bois, délivrée de sa sujétion à une esthétique vieillie, est entrée franchement dans le mouvement de liberté qui emporte tous les arts, elle y a trouvé le salut.

Ce n'est pas assez dire, car le bois vient d'affirmer hautement que nul autre procédé, si l'on excepte celui de la gravure en creux, ne saurait lui disputer la suprématie dans l'illustration des livres. Les bibliophiles ne s'y tromperont pas : la gravure sur bois et la typographie sont faites pour marcher ensemble; ce n'est pas pour rien que l'une est sortie de l'autre aux origines de l'imprimerie; elles s'appellent et se complètent l'une et l'autre, et de leur association doivent naître les produits les plus parfaits. La magnifique édition de *Tolla* que vient de publier la librairie Hachette en fournit une preuve éclatante.

De l'œuvre d'About j'ai peu de chose à dire : ce fut le grand succès de ses débuts, et longtemps on désigna le célèbre écrivain sans le nommer en disant : l'auteur de *Tolla*. About est mort, laissant un nombre considérable d'écrits, tout un répertoire de l'esprit gaulois rédigé dans une excellente langue française, la meilleure qu'on ait écrite depuis Voltaire; pour beaucoup de lecteurs et surtout de

lectrices, il reste « l'auteur de *Tolla* ». Ce roman, ou plutôt cette romanesque histoire, est d'ailleurs dédiée à une femme; il peut être lu par toutes : c'est un chef-d'œuvre à la fois de sensibilité et d'esprit; les lois du bon ton et la décence y sont scrupuleusement observées. Dans ce livre de sa jeunesse, About a mis le meilleur d'un cœur dont il ne fut guère prodigue par la suite et son talent s'y montre déjà dans toute sa maturité.

J'avais beaucoup admiré à l'Exposition universelle les dix aquarelles que M. F. de Myrbach a composées et peintes pour illustrer ce livre. L'auteur me semblait avoir merveilleusement compris son sujet : on aurait pu croire qu'il était lui-même un contemporain des héros du roman d'Edmond About; aucune hérésie dans le costume, le mobilier ni même le *geste;* on vivait avec lui en pleine Restauration. Ajoutons que l'écriture de ces petits tableaux si parfaits de ressemblance typique et topique, était d'une grâce et d'une légèreté charmantes. Aquarelliste de premier ordre, M. de Myrbach possède une telle sûreté d'exécution que dans ses compositions les plus étudiées la facture reste légère et primesautière, comme s'il s'agissait de croquis lestement enlevés.

Il était à craindre que le meilleur des qualités de ces ouvrages délicats ne s'envolât sous le burin des traducteurs : le malheur eût été inévitable il y a quelques années seulement, mais, nous l'avons dit, la gravure sur bois, rajeunie, rénovée par la pléiade d'artistes de grand talent que nous avons aujourd'hui, est désormais à la hauteur de toutes les tâches; elle a transcrit en blanc et noir avec une irréprochable fidélité les aquarelles de M. de Myrbach dans leur esprit et, je dirai, dans leur fleur, car la délicatesse des nuances et des valeurs y est scrupuleusement observée. On peut l'affirmer hautement, jamais la gravure sur bois ne s'était élevée à cette hauteur; elle a pu produire autrefois des chefs-d'œuvre, mais elle les devait bien moins au graveur lui-même qu'aux grands artistes dont il avait reproduit en fac-similé les compositions. Aujourd'hui, on en a fait un art véritable, un art créateur; ce n'est pas trop dire quand on examine avec soin avec quelle fidélité scrupuleuse, quelle simplicité de moyens et aussi avec quel bonheur ont été rendues les *valeurs* de la peinture dans ces belles planches de *Tolla*. Notre cher et regretté Jules Jacquemart, ce maître peintre en blanc et noir, qui fut en son temps l'initiateur en même temps que l'éminent protagoniste de cette esthétique nouvelle de la gravure, serait émerveillé s'il pouvait voir que d'autres réalisent sur bois les étonnants résultats qu'il avait obtenus lui-même de l'eau-forte. Il n'est que juste de nommer ici les graveurs de *Tolla;* tous, ils ont droit à nos éloges : MM. Stephane Pannemaker, Florian, Ruffe, Ch. Baude, Barbant, Bellenger et Rousseau ont d'ailleurs accoutumé le public à lire leurs noms dans tous les *palmarès* des expositions de gravures.

Le portrait d'Edmond About peint par Baudry à Bordeaux, en 1871, celui-là même que la *Gazette* a gravé à l'eau-forte, a été reproduit sur bois, en tête de l'ouvrage, avec une fidélité, une finesse et en même temps une fermeté remarquables par M. Florian. Mais ce n'est pas tout : chacun des chapitres de *Tolla* est orné de délicieux ornements typographiques, frises, lettrines et culs-de-lampe composés par M. A. Giraldon, gravés sur bois par M. Robert de Lueders et tirés en trois tons : en gris, en noir et en rose. Nous en reproduisons quelques-uns, mais l'impression monochrome ne peut donner qu'une faible idée de l'effet qu'ils produisent dans l'ouvrage. Le ton de ces vignettes est tout à fait charmant; il accom-

pagne et prépare merveilleusement les colorations puissantes, grasses sans lourdeur, des caractères Didot, le type noble par excellence, et le plus lisible qu'on ait inventé. Je n'ai pas à m'étendre davantage sur les beautés de cette édition. Il va sans dire que la maison Hachette a tout fait pour que l'impression et le papier fussent à la hauteur des illustrations dont elle a orné le chef-d'œuvre d'About. Le format, enfin, ni trop grand, ni trop petit, est choisi à point pour commander à la fois le respect et l'attention.

C'est en réalité le plus beau livre qui soit sorti depuis longtemps des presses françaises; il a été tiré à petit nombre; ainsi le veut une loi que, pour ma part, je trouve fort injuste. Mais à quoi bon récriminer? les bibliophiles sont une variété de la classe des amateurs et l'on sait que pour ceux-ci la rareté d'un objet en double le prix.



∴

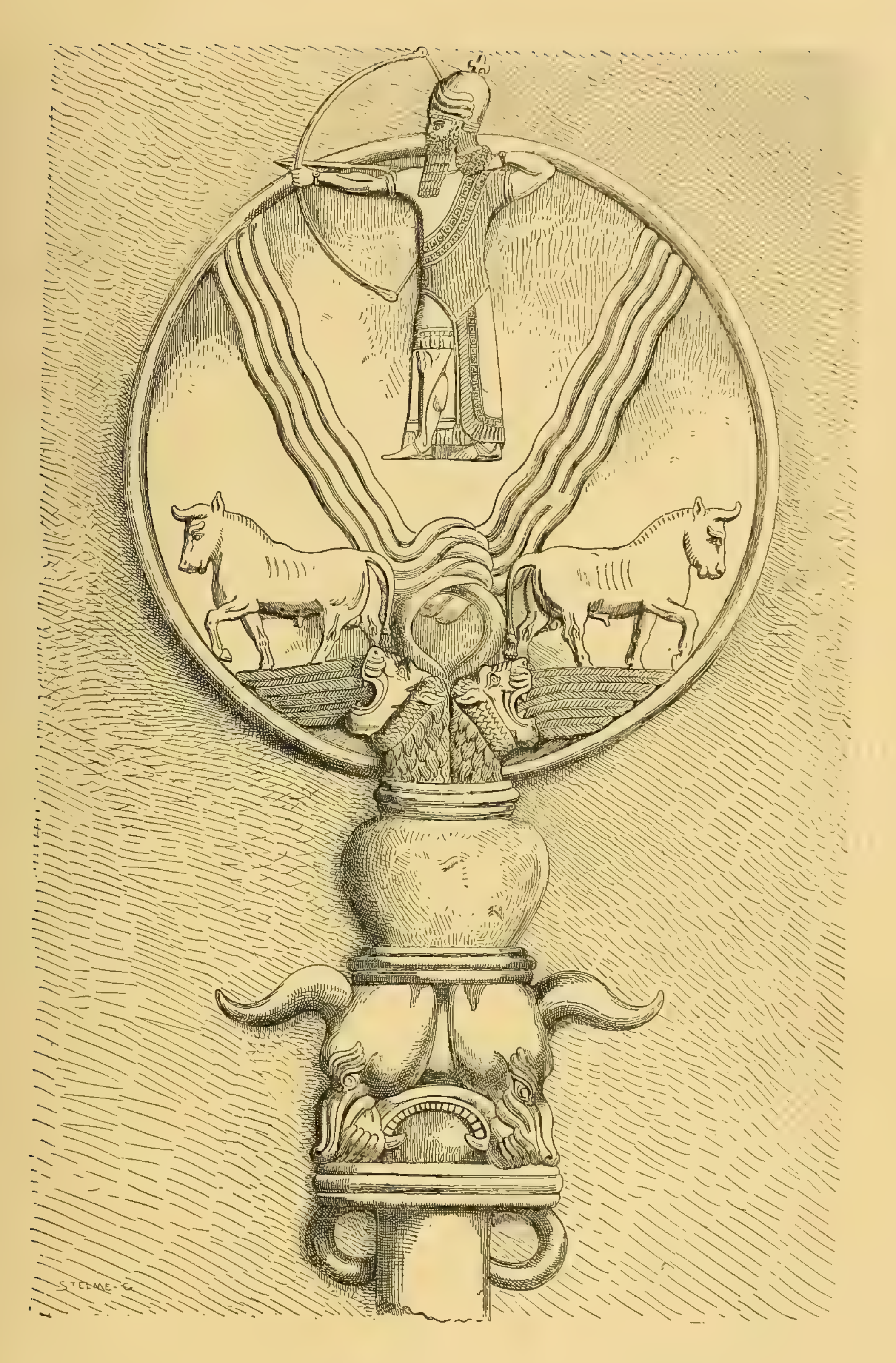
La maison Hachette ne s'en est pas tenue à cette édition de *Tolla* comme apport de 1889 à sa collection d'ouvrages de grand luxe. Elle nous donne cette année une



MARCHÉ ÉGYPTIEN, PEINTURE.

(Gravure empruntée à l' « Histoire de l'Art dans l'Antiquité ».)

édition nouvelle des *Œuvres poétiques de Boileau-Despréaux* avec une introduction et des notes de M. F. Brunetière. Nous ne savons pas ce que penserait le grand écrivain du XVIIe siècle de la parure toute moderne dont on a entouré ses œuvres; mais on peut dire que La Fontaine et Molière ayant reçu les mêmes honneurs, l'auteur du *Lutrin* et du *Festin ridicule* pouvait y prétendre, car nul mieux que lui n'a su tracer des scènes prêtant à l'illustration. En tout cas, Boileau ne serait pas fondé à se plaindre du choix de ses collaborateurs : on a mis à son service des peintres parmi les plus célèbres de notre temps, et les meilleurs aquafortistes. Léon Bonnat, G. Boulanger, Cabanel, Français, Gérôme, Heilbuth, L.-O. Merson, Lhermitte, etc... peuvent, sans trop offenser la hiérarchie des talents, inscrire leurs noms au-dessous du sien ; quant aux graveurs : Boilvin, Flameng, Waltner, Ach. Jacquet, Chauvel, Abot, etc., ils se sont montrés à la hauteur de leur tâche;



ÉTENDARD ASSYRIEN. (Gravure extraite de l' « Histoire de l'Art dans l'Antiquité ».)

ce n'est pas peu dire, car les peintres leur avaient taillé une besogne fort difficile. J'allais oublier l'un des interprètes, M. Boilot, qui est presque un homonyme de notre grand auteur classique : c'eût été impardonnable.

Une mention particulière est due à M. Luc-Olivier Merson, chargé spécialement de commenter le *Lutrin* L'excellent peintre a fait preuve d'un humour qu'on n'attendait pas de son talent d'ailleurs si remarquable. Je ne parle que pour mémoire des vignettes qui accompagnent les grandes compositions et du magnifique aspect d'ensemble de cet ouvrage : on sait que la maison Hachette fait toujours les choses avec autant de soin que de bon goût. *Tolla* et le *Boileau* ne peuvent que grandir encore l'estime où l'on tient leur librairie dans le monde entier.

MM. Hachette nous promettent encore, pour la fin de 1889, le contingent habituel des grandes publications en cours qui ont occupé tant de fois la critique et dont on ne sait plus comment louer la haute valeur. Ce que nous pouvons en dire, d'après les bonnes feuilles que nous avons parcourues, sera peu de chose pour de tels livres.

Élisée Reclus, infatigable et toujours prêt à l'heure, malgré l'énormité de sa tâche, a donné les tomes XIV et XV de sa *Nouvelle Géographie universelle :* il y est traité magistralement de l'*Océan et Terres océaniques* dans l'un, de l'*Amérique boréale* dans l'autre. Encore quelques volumes et le monument sera achevé.

Georges Perrot et Chipiez, voués également à une tâche considérable, ne se sont pas laissés attarder dans la contemplation de notre Exposition universelle où l'un d'eux, au moins, le savant et original « restaurateur » du Parthénon, a obtenu un si légitime succès; le tome V de l'*Histoire de l'Art dans l'Antiquité* va paraître à son tour : il est consacré à la Perse (Phrygie, Lydie, Carie et Lycie); nous ne pouvons que signaler hâtivement ce beau volume; l'heure de l'apprécier viendra plus tard.

Des mêmes auteurs nous avons un autre ouvrage que l'on ne doit pas soupeser et estimer à la légère; il représente un gros travail de recherches sans compter l'ingéniosité propre aux auteurs et qui fait l'originalité de tous leurs travaux MM. Perrot et Chipiez reconstituent le *Temple de Jérusalem* et la *Maison du Bois-Liban* dans un beau volume grand in-folio orné de planches gravées sur cuivre, d'une taille-douce en couleurs et de gravures dans le texte. Ce livre est publié avec le concours de la Société des Études juives. Je laisse à de plus compétents que moi le soin de l'analyser et d'en apprécier les conclusions.

Pour ne rien omettre, ajoutons à cette liste des ouvrages nouveaux de la maison Hachette plusieurs livres intéressants qui constituent de belles et utiles étrennes à offrir... et à recevoir : *Nos colonies*, par Onésime Reclus; *Les lacs de l'Afrique équatoriale*, par Victor Giraud ; *Au pays des Cannibales*, par Carl Lumholtz ; *Manuel de vénerie française*, par le comte Le Couteux de Canteleu ; toute une série de jolis livres pour la jeunesse et, enfin, les volumes nouveaux du *Tour du monde* et du *Journal de la Jeunesse* dont les sommaires ont déjà paru dans notre *chronique*.

ALFRED DE LOSTALOT.

PUBLICATIONS DE LA MAISON QUANTIN



Moquons-nous des esprits chagrins qui prétendent que la librairie d'art est dans le marasme. La seule maison Quantin aborde les étrennes de 1890 avec quatre ouvrages de proportions monumentales. Pour une année d'Exposition, où il est entendu que tout est par ou pour l'Exposition, c'est d'une belle audace. Il est vrai que les livres qu'on nous offre présentent un intérêt général, je dirai presque cosmopolite. Ils sont de ceux qui s'adressent également au public français et au public étranger, aux gens du monde, aux amateurs et aux artistes.

A tout seigneur tout honneur. Le magnifique ouvrage que notre collaborateur, M. Édouard Garnier, consacre à l'étude de la *Porcelaine tendre de Sèvres* [1], a déjà valu à la maison Quantin un diplôme d'honneur. Les trois premières livraisons sont en vente. Une telle publication sera un véritable monument élevé à la gloire d'une des plus merveilleuses industries dont ait le droit de s'enorgueillir notre pays. Le texte, qui occupe toute la première livraison, est ce qu'on pouvait attendre d'un homme aussi compétent en la matière que M. Édouard Garnier. Le savant auteur de l'*Histoire de la Céramique* nous retrace dans une substantielle étude l'histoire de cette délicieuse fabrication, ses origines en Europe : porcelaines des Médicis, porcelaines de Rouen, de Saint-Cloud, de Lille, de Chantilly, de Mennecy, ses premiers essais à Vincennes et enfin son épanouissement à Sèvres.

La porcelaine dure, faite à l'imitation des porcelaines venues d'Orient, est d'invention allemande. C'est un nommé Bœttger qui, en 1709, après avoir découvert le gisement kaolinique d'Aüe, fonda à Meissen, en Saxe, la première fabrique européenne de porcelaine véritable. A la France, au contraire, appartient en propre la découverte de la porcelaine dite *en pâte tendre*.

Ceci nous est une occasion de définir ces deux sortes de porcelaines. La *porcelaine dure*, ou porcelaine kaolinique, n'est composée que de *kaolin*, c'est-à-dire de cette argile blanche que l'on trouve à l'état naturel dans le sein de la terre, et à

1. La *Porcelaine tendre de Sèvres*, par Édouard Garnier. Paris, gr. in-4° colombier. Paraît en livraisons contenant chacune cinq grandes planches en couleurs. L'ouvrage sera complet en 10 livraisons. Prix de chaque livraison : 20 francs.

laquelle on fait simplement subir, comme à toutes les argiles employées en céramique, les opérations de broyage, de lavage, etc. Tandis que la *porcelaine tendre* [1], ou porcelaine artificielle, offre une pâte d'une composition assez complexe, qui est à nos porcelaines dures ce qu'est la faïence fine de Satsouma aux brillantes et sonores porcelaines d'Imari et de Hirato. On reconnaît la pâte tendre à son aspect d'un blanc laiteux, doux et chaux. Elle est très transparente et sa qualité particulière prête aux colorations du décor une harmonie et un fondu incomparables.

La beauté et la rareté justifient les prix fabuleux qu'atteignent aujourd'hui les pièces de pâte tendre, surtout les vieux Vincennes et les vieux Sèvres du temps de Louis XV. Il faut reconnaître que ce sont là les produits d'un art unique en Europe par sa délicatesse aristocratique et son élégance Nos anciennes pâtes tendres sont des joyaux auxquels rien ne saurait être préféré et qui s'accordent à ravir avec les beaux éventails, les précieuses tabatières et tous les jolis bibelots que le XVIIIe siècle français a mis aux mains des grandes dames. On peut même affirmer, sans crainte d'être démenti, qu'il n'est rien de plus exquis, de plus parfait, de plus séduisant que certaines pièces exceptionnelles, comme le vase Louis XV à fond rose de Mlle Granjean, ou le grand vase Louis XVI à fond bleu de Roi de M. Édouard André. Malheureusement les œuvres suprêmes ont presque toutes émigré en Angleterre ; les plus marquantes sont en la possession de la Reine et de sir Richard Wallace. Quand il en apparaît une en vente, c'est à coups de centaines de mille francs qu'on se la dispute. De tous ces chefs-d'œuvre, sortis à profusion de notre célèbre manufacture, il nous reste bien peu de chose. Irréparable incurie ! Tant d'efforts, de goût, de génie décoratif n'ont été dépensés que pour fournir à des cadeaux diplomatiques !

Mais ce qui fait, avant tout, la grande nouveauté de l'ouvrage de M. Édouard Garnier, ce sont les reproductions qui sont exécutées, on doit le dire, à perfection. M. Garnier est un aquarelliste du plus rare talent ; il a su rendre avec le pinceau, l'éclat, la finesse, la douceur des originaux, que M. Gillot, à son tour, a gravés en couleurs avec une impeccable adresse et des artifices de métier qui feront la joie des connaisseurs.

Dans un ordre plus sévère, la *Restauration d'Olympie* de M. Victor Laloux, architecte, et de M. Paul Monceaux, ancien élève de l'École d'Athènes, n'est guère moins digne d'éloges [2]. On connaît de réputation les merveilleuses découvertes d'Olympie qui ont mis au jour la Victoire de Péonios, l'Hermès de Praxitèle et les frontons du temple qui abritait le Jupiter de Phidias, cent trente statues ou bas-reliefs de marbre, treize mille objets de bronze, six mille monnaies, quatre cents inscriptions, mille objets de terre cuite et quarante édifices. Aucunes fouilles archéologiques n'ont fait sortir de terre de plus précieux trésors. Il était du plus haut intérêt pour la science et pour l'art d'essayer une restitution générale de

1. Cette expression de *tendre* ne s'applique point à la dureté de la pâte, mais à la faible résistance de cette sorte de porcelaine à une haute température, comparativement à celle qu'y présente la porcelaine dure, et à la délicatesse de l'émail qui se laisse facilement rayer par l'acier.

2. Un vol. in-folio, illustré de 20 héliogravures hors texte et de 80 gravures dans le texte. Prix, broché : 100 francs.

tant de richesses. MM. Laloux et Monceaux étaient tout désignés pour une telle besogne. Ils présentent aujourd'hui au public le résultat de travaux qui ont duré plusieurs années.

L'ouvrage comprend trois parties. Dans la première, qui n'est pas la moins curieuse, les auteurs ont rétabli l'histoire politique, religieuse et artistique d'Olympie,



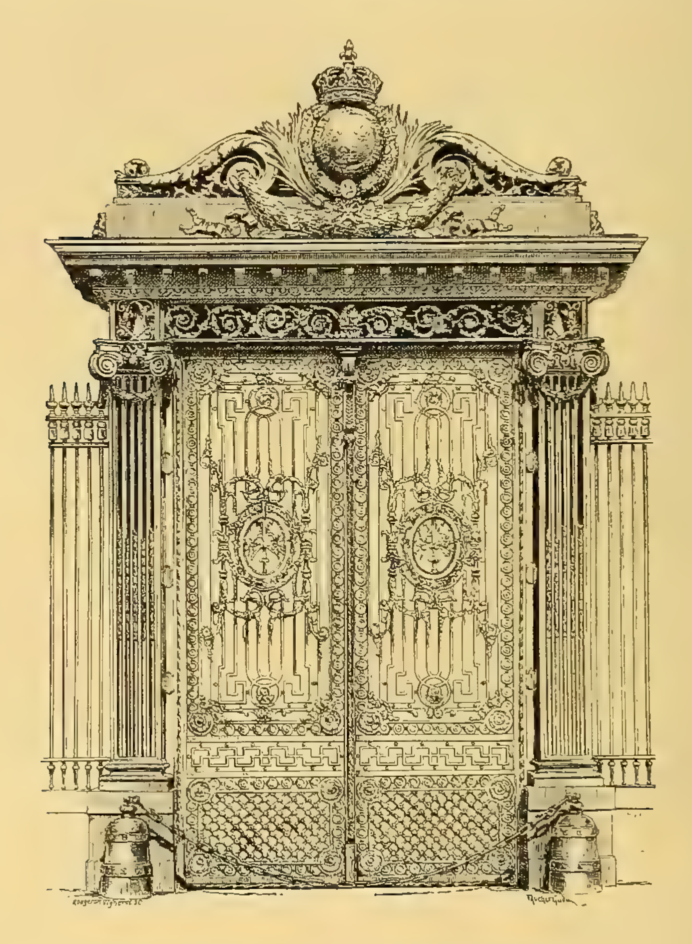
HÉRACLÈS ET LES HESPÉRIDES, MÉTOPE DU TEMPS DE ZEUS, A OLYMPIE.

(Gravure extraite de la « Restauration d'Olympie »)

depuis les origines les plus lointaines jusqu'à nos jours. Dans la seconde, ils ont reconstitué toute l'enceinte de Zeus, avec ses routes et ses portes, ses murs, son bois sacré, ses temples, ses portiques, ses autels et ses ex-voto, ses palais, ses gymnases et ses champs de course. Dans la troisième partie revivent enfin l'administration, le culte, les fêtes et ces célèbres jeux Olympiques où se rencontraient les représentants de tous les peuples civilisés.

De magnifiques planches mettent sous nos yeux une restauration complète des édifices qui emplissaient l'enceinte sacrée, la plus riche du monde hellénique, et, dans leur état actuel, les détails de la décoration, les sculptures, les terres cuites et les bronzes. M. Laloux a même tenté, d'après la description de Pausanias, une restitution du colosse d'or et d'ivoire qui trônait dans sa majesté sereine au fond de l'Altis.

M. Jules Cousin, le dévoué conservateur du Musée Carnavalet, a passé sa vie à collectionner pour la Ville tous les livres qui ont été écrits sur Paris. Leur réunion forme une vaste bibliothèque. Il semble que le sujet restera inépuisable et que les chercheurs, les curieux, les historiens trouveront toujours dans la grande ville matière à explorations. A tant d'ouvrages sur Paris la librairie Quantin vient



GRILLE DU PALAIS DE JUSTICE (XVIIe SIÈCLE).

(Gravure extraite du « Paris ».)

d'en ajouter un, qui ne compte pas parmi les moindres. Le texte est de M. Auguste Vitu, un des hommes de notre temps qui aiment et connaissent le mieux Paris. Les illustrations, exécutées sous la direction de M. Chmielinski, sont innombrables, ou plutôt elles atteignent, bien comptées, le chiffre de cinq cents [1]. En voilà plus qu'il ne faut pour faire de ce volume un des plus magnifiques monuments élevés à la gloire de l'incomparable cité.

1. *Paris,* par M. Auguste Vitu. Un vol. in-folio, de 500 pages, illustré de 500 dessins inédits d'après nature. Prix, avec couverture tirée en aquarelle : 35 francs.

C'est à la fois un livre d'histoire et un livre de description. L'érudit, l'artiste et le simple flâneur y trouveront également leur compte. Les images sont foisonnantes. Elles mettent en saillie les aspects pittoresques; mais en même temps la note d'art, voire la note archéologique, y est partout. Rien d'essentiel n'a été omis. L'emploi des procédés les plus modernes de reproduction donne à l'illus-



GROUPE DIT DES « CHEVAUX DE MARLY », AUX CHAMPS-ÉLYSÉES, PAR COUSTOU.

(Gravure extraite du « Paris ».)

tration un caractère très exact, très vivant et qui tranche sur tout ce qui a encore été fait sur Paris.

Nous regrettons seulement qu'on y rencontre çà et là des inégalités d'exécution qui proviennent de ce que les dessins ont été confiés à différentes mains.

Mauvaise, mais souvent inévitable combinaison pour l'unité d'un livre.

L'éditeur nous pardonnera cette critique légère qui ne s'adresse qu'aux « chercheurs de petite bête » et qui n'ôte rien à la valeur d'ensemble de ce beau volume.

Le quatrième ouvrage d'art publié par la maison Quantin a trait à notre grand sculpteur Barye[1]. Après l'exposition, le livre, qui devrait être, s'il est bien fait, le véritable monument, le monument éternel contre lequel ne prévalent ni le temps ni les hommes. Barye est une de nos plus pures, de nos plus hautes figures artistiques. On a vu à l'École des Beaux-Arts toute la puissance, toute la sincérité de son art où la vie éclate dans les moindres détails et qui, en même temps, plane au-dessus des réalités vulgaires par la grandeur du style.

Nous avions Ingres, Delacroix, Millet, Corot, Rousseau, Fromentin, Carpeaux, Daumier, mais Barye manquait à notre galerie contemporaine.

Du texte de M. Ballu nous ne saurions rien dire, ne l'ayant point lu. Nous ne connaissons de cet ouvrage, encore inachevé, que les illustrations et la préface de M. Guillaume. Tout le monde voudra lire cet éloquent hommage rendu à la mémoire du maître. Personne mieux que l'éminent esthéticien, statuaire lui-même, ne pouvait parler en termes plus sûrs, plus justes, plus décisifs de ce sublime pétrisseur de muscles.

LOUIS GONSE.

1. L'*Œuvre de Barye*, par M. Roger-Ballu, avec une préface de M. Eugène Guillaume, de l'Institut. Un vol. in-folio, illustré de 24 grandes planches hors texte en héliogravure et de 60 dessins dans le texte. Prix : 100 francs.



BIBLIOGRAPHIE

DES OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ

PENDANT LE DEUXIÈME SEMESTRE DE L'ANNÉE 1889.

I. — ARCHÉOLOGIE

Études archéologiques. Époque des invasions barbares. Industrie anglo-saxonne; par le baron J. de Baye, correspondant de la Société nationale des antiquaires de France et du Ministère de l'Instruction publique. In-4°, 140 p. avec 31 fig. et 17 planches. Paris, lib. Nilsson.

Les bijoux francs et la fibule anglo-saxonne de Marilles (Brabant); par le Baron J. de Baye. In-8°, Caen, Delesques.
Extrait du *Bulletin monumental*.

Note sur la découverte d'un atelier de taille de silex aux environs de Commercy; par M. Bleicher. In-8°, Nancy, imprim. Berger-Levrault et Cie.

Notice sur l'emploi des hachettes celtiques comme amulettes et talismans; par Henry Corot. In-8°, Dijon, imp. Darantière.
Titre rouge et noir. Papier vergé.

Les Sépultures sous tumulus de la Naguée; par le comte Edmond de Martimprey de Romécourt. In-8°, Nancy, imp. Crépin-Leblond.
Extrait des *Mémoires de la Société d'archéologie lorraine* pour 1889.

Notice sur un vase du XIIIe siècle au Musée d'Amiens; par M. Georges Durand. In-8°, Amiens, imprim. Douillet et Cie.
Extrait du *Bulletin de la Société des antiquaires de Picardie*, année 1889, n° 1.

Le Camp de Vœuil, rapport présenté à la Société archéologique et historique de la Charente, au nom de sa commission des fouilles, par M. A. F. Lièvre. Avec un plan par M. A. Cochot, architecte. In-8°, Angoulême, lib. Coquemard.
Tiré à 100 exemplaires. Extrait des *Bulletins de la Société archéologique et historique de la Charente* (année 1888).

Un Quartier de Nîmes à l'époque gallo-romaine, d'après des fouilles récentes; par M. E. Pothier. In-8°, Nîmes, impr. Chastanier.

Tombeau et Epitaphes des de Brosse dans la chapelle collégiale de Saint-Martin à Huriel; par l'abbé Joseph-H. Clément. In-8°, Moulins, imp. Auclaire.
Extrait des *Annales bourbonnaises*.

Antiquités nationales. Description raisonnée du Musée de Saint-Germain-en-Laye. I : Epoque des alluvions et des cavernes; par Salomon Reinach. Ouvrage accompagné d'une héliogravure et de 136 gravures dans le texte. Grand in-8°, XVI-328 p. Paris, lib. Firmin-Didot et Cie.

Les Céramiques de la Grèce propre. Vases peints et Terres cuites; par Albert Dumont, de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, et Jules Chaplain, de l'Académie des Beaux-Arts. Mélanges archéologiques. In-4°, Paris, imprimerie et librairie Firmin-Didot.

Forez (le) pittoresque et monumental. Histoire et description du département de la Loire et de ses confins. Ouvrage illustré de 980 gravures ou eaux-fortes, publié sous les auspices de la Diana, société historique et archéologique du Forez, par F. Thiollier, avec la collaboration de MM. Beauderon, Beauverie, Bonnassieux, Borel, Brassart, Brossard, Buhet, etc. Gr. in-f°, Lyon, imprim. Waltener et Cie.

Album Caranda (suite). Les Nouvelles Fouilles de Chassemy et fin de celles de la villa d'Ancy aux époques préhistorique, gauloise, romaine et franque. Explication des planches. Extraits du journal des fouilles, 1888. Grand in 4°, Saint-Quentin, imp. Poette.

Inscriptions antiques du Musée de Lyon; par A. Allmer et P. Dissard. T. 2. Grand in-8°, 528 p. avec figures. Lyon, imp. Delaroche et Cie.

Communications faites à la commission des antiquités et des arts du département de Seine-et-Oise, par M. E. Grave. In-8°, Versailles, imp. Cerf et fils.

Rapport sur les travaux de l'année de la Société des antiquaires de Picardie; par M. Duhamel-Decéjean. In-8°, Amiens, imp. Douillet et Cie.

Extrait du t. 30 des *Mémoires de la Société des antiquaires de Picardie.*

L'Église Sainte-Foy de Conches (Eure) et ses vitraux, étude historique et archéologique; par M. l'abbé A. Bouillet. In-8°, Caen, imprim. et lib. Delesques.

Titre rouge et noir.

Anciennes forteresses à Viévy-le-Rayé (Loir-et-Cher); par J. de Saint-Venant. In-8°, Vendôme, imprim. Lemercier.

Extrait du *Bulletin de la Société archéologique, scientifique et littéraire du Vendômois.*

Note sur des bijoux antiques ornés de devises, à propos d'une fibule de l'époque ostrogothe; par M. Mowat, membre résidant de la Société nationale des antiquaires de France. In-8°, Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur.

Papier vergé. Extrait des *Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France* (t. 49).

Nouvel Itinéraire-Guide artistique et archéologique de Paris, publié sous le patronage de la Société des amis des monuments parisiens. Texte avec dessins par Charles Normand. In-12, Paris, imprim. Lahure.

Edition unique des fondateurs, 20 francs.

Carrelage du XIIIe siècle trouvé en 1888, rue du Cardinal-de-Lorraine, 5, à Reims; par l'abbé Alfred Chevallier. In-8°, Caen, impr. et libr. Delesques.

Extrait du *Bulletin monumental*, 1888.

Note sur les anciens habitants et les monuments préhistoriques des îles de Guernesey, Jersey, Aurigny, etc.; par M. Lukis. In-8°, Morlaix, impr. Chevalier.

n monument de Mercure trouvé à Hatrize; par Ch. Pfister, professeur à la Faculté des lettres. In-8°, Nancy, imprimerie Crépin-Leblond.

Extrait du *Journal de la Société d'archéologie lorraine*, janvier 1889.

Les Absides romanes des églises des Landes (XIe siècle). L'Inscription de Pouillon. Communication faite à la Société de Borda par MM. Dufourcet, vice-président, et Taillebois, secrétaire général de cette Société. In-8°, Dax, imp. Labèque.

Extrait du *Bulletin de la Société de Borda.*

Découvertes archéologiques dans le Loir-et-Cher en 1887; par Ludovic Guignard. In-8°, Caen, imprimerie et librairie Delesques.

Extrait du *Bulletin monumental*, 1888.

La Madeleine, près Saint-Nicolas; par E. Badel. In-8°, Nancy, imprimerie Crépin-Leblond.

Extrait du *Journal de la Société d'archéologie lorraine* (juillet 1889).

Les Monuments mégalithiques et les Fouilles de 1883 à ce jour. (Erdeven, Plouharnel, Carnac, Quiberon, Locmariaquer.) Guide et Itinéraire, avec indication des acquisitions et des restaurations faites par l'État; par F. Gaillard. 3e édition, revue et augmentée. In-16, Tours, imp. Bousrez.

Glossaire archéologique du moyen âge et de la Renaissance; par Victor Gay (Suite). In-4° à 2 col., avec fig. descriptives. Paris, lib. de la Société bibliographique.

Monographie de la ville et du canton de Nontron (Dordogne); par M. Ribault de Laugardière. Avec une introduction par M. A. Dujarric-Descombes. In-8°, Périgueux, imp. Laporte.

Monographie de l'église Saint-Maclou de Pontoise; par Eugène Lefèvre-Pontalis, bibliothécaire du comité des travaux historiques et scientifiques. In-4°, Pontoise, imp. Paris.

Titre rouge et noir. Papier vergé. Documents édités par la Société historique du Vexin.

Archéologie celtique et gauloise. Mémoires et Documents relatifs aux premiers temps de notre histoire nationale; par Alexandre Bertrand, de l'Institut. 2e édition, revue et augmentée. Illustrée de dessins, de planches hors texte et de cartes en couleur, etc. T. Ier. Gr. in-8°, Paris, Leroux.

Deux plaques d'ivoire au Musée du Louvre; par Emile Molinier. In-4°, Mâcon, Paris, lib. Lévy.

La Croix de Saint-Marc-la-Lande (Deux-Sèvres); par Mgr. X. Barbier de Montault, prélat de la maison de Sa Sainteté. In-8°, Saint-Maixent, imp. Reversé.

Simon Moycet et l'église de Saint-Nicolas; par Emile Badel. In-8°, Nancy, imprim. Crépin-Leblond.

Extrait des *Mémoires de la Société d'archéologie lorraine* pour 1889.

Discours de M. Antoine, président de la Société des antiquaires de Picardie. In-8°, Amiens, imprim. Douillet et Cie.

Extrait du t. 30 des *Mémoires de la Société des antiquaires de Picardie.*

Étude historique et archéologique sur la nef de la cathédrale du Mans; par Eugène Lefèvre-Pontalis, bibliothécaire du comité des travaux historiques. In-8°, Mamers, imp. et lib. Fleury et Dangin.

L'Art chrétien et les Chants religieux, discours prononcé le 24 mars 1889, par l'abbé Richoud. In-8°, Lyon, imp. Mougin-Rusand.

Quelques notes inédites sur les antiquités de Brionne et des environs. I : l'Église de Saint-Martin-du-Parc; par E. Veuclin. In-8°, Brionne, imp. et lib. Amelot.

Mémoire sur un tumulus de l'époque néolithique situé à la Collette, commune d'Escragnolles (Alpes-Maritimes); par Marcellin Chiris. Petit in-8°, Draguignan, imp. Olivier et Rouvier.

Dictionnaire des antiquités chrétiennes, contenant le résumé de tout ce qu'il est essentiel de connaître sur les origines chrétiennes jusqu'au moyen âge exclusivement; par M. l'abbé Martigny. 3e édition. In-8°, à 2 col., xxvi-830 pages avec 675 grav. Paris, lib Hachette et Cie.

Monuments divers recueillis en Égypte et en Nubie par A. Mariette-Pacha, directeur général des antiquités de l'Égypte. Texte par G. Maspero. Grand in-f°, à 2 col. Paris, lib. Bouillon.

La France préhistorique, d'après les sépultures et les monuments; par Emile Cartailhac. In-8°, Paris, librairie Alcan.

Bibliothèque scientifique internationale, publiée sous la direction de M. Em. Alglave.

Les Haches en bronze de Chebrac, rapport lu à la séance publique de la Société archéologique et historique de la Charente, tenue à Ruffec le 6 juillet 1887, par Gustave Chauvet. In-8°, Angoulême, lib. Coquemard.

Extrait du *Bulletin de la Société archéologique et historique de la Charente*, année 1888.

Sépultures de l'ancienne abbaye de Lanvaux. Examen des ossements. Rapport par M. le docteur de Closmadeuc. In-8°, Vannes, impr. Galles.

Extrait du *Bulletin de la Société polymathique du Morbihan* (2e semestre 1888).

École du Louvre. Rituel funéraire de Pamonth, en démotique, avec les textes hiéroglyphiques et hiératiques correspondants, publié par Eugène Revillout, professeur à l'École du Louvre, conservateur-adjoint des Musées nationaux. La Morale égyptienne, leçon professée à l'École du Louvre. In-4°, Paris, librairie Leroux.

Mémoires publiés par les membres de la mission archéologique française au Caire, sous la direction de M. Bouriant, directeur de la mission archéologique au Caire (Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts). Tombeau de Rekhmara, préfet de Thèbes sous la dix-huitième dynastie; par Ph. Virey. In-4°, Angers, lib. Leroux.

L'Epoque et les Poteries campiniennes de la grotte de Nermont (Saint-Moré, Yonne); par le Dr A. Ficatier. In-8°, Auxerre, impr. et libr. Gallot.

Le xiiie siècle artistique; par A. Lecoy de La Marche. Grand in-8°, Lille, libr. de la Société de Saint-Augustin.

L'Art antique de la Perse. Achéménides, Parthes, Sassanides, par Marcel Dieulafoy. Cinquième partie : Monuments parthes et sassanides. In-f°, 224 p. avec fig. et 22 planches. Paris, imp. et lib. Motteroz.

Répertoire archéologique du canton de Roulans (Doubs); par Jules Gauthier, archiviste du Doubs. In-8°, Besançon, imprim. Jacquin.

Amsler und Ruthardt. Die Hauptwerke der Kunstgeschichte in Original-Photographien. In-4°, Berlin, Amsler.

Die neuattischen Reliefs; von F. Hauser. In-4°, Stuttgart, Wittwer.

Vinc. Funghini. Degli antichi vasi fittili aretini. In-8°, Roma, Civelli.

Estr. dal Catalogo generale dell' esposizione di Ceramica ed Arti affini.

Sculptures et Inscriptions de Palmyre à la glyptothèque de Ny Carlsberg, décrites et expliquées par D. Simonsen. Avec 8 planches zincographiées; dessinées par M. le Dr J. Euting. In-8°, Copenhague, Lind.

Ziegelbauwerke des Mittelalters und der Renaissance in Italien, nach original-Aufnahmen herausgegeben von Heinrich Strack. In-fol., Berlin, Wasmuth.

Die deutschen Runendenkmäler; von R. Henning. In-fol., Strasburg, Trübner.

II. — HISTOIRE. — ESTHÉTIQUE.

Association littéraire et artistique internationale à l'Exposition universelle de Paris, 1889. Son histoire, ses travaux (1878-1889). (Fondateur : Victor Hugo). Préface, par M. Louis Ratisbonne. In-18 jésus, Paris, lib. Chacornac.

Les Artistes scandinaves à Paris. Précédé d'une étude générale sur l'art étranger à l'Exposition de 1889 par Charles Ponsonailhe. In-4°, Paris, librairie Lamm.

Table des portraits peints, sculptés, dessinés ou gravés exposés aux Salons du xviiie siècle; par Jules Guiffrey. In-8°, Nogent-le Rotrou, imprim. Daupeley-Gouverneur.

Papier vergé. Extrait de la *Revue de l'art français*, janvier et février 1889.

Paris en 1789; par Albert Babeau, correspondant de l'Institut. Ouvrage illustré de 96 gravures sur bois et photogravures d'après des estampes de l'époque. In-8°, Paris, librairie Firmin-Didot et Cie.

Le Domaine public à Rome et son application en matière artistique; par Raymond Saleilles. In-8°, Paris, librairie Larose et Forcel.

Extrait de la *Nouvelle Revue historique de droit français et étranger* (septembre-octobre 1888, juillet-août 1889).

Les Florentins à Lyon, discours de réception à l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon, prononcé dans la séance publique du 25 juin 1889, par M. le comte de Charpin-Feugerolles. In-8°, Lyon, imp. Plan.

L'Ancienne École de peinture et de sculpture de Besançon (1756-1791). Histoire, notices, annales, rédigées et publiées par Auguste Castan. In-8°, Besançon, impr. Dodivers et Cie.

Extrait des *Mémoires de la Société d'émulation du Doubs*, séances des 10 mars et 14 avril 1888.

Souvenirs d'un directeur des Beaux-Arts (cinquième partie); par Ph. de Chennevières. Grand in-8°, Paris, aux bureaux de l'Artiste.

Extrait de l'*Artiste* (année 1889).

Histoire documentaire de l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille; par Étienne Parrocel. T. Ier. In-8°, Paris, Imp. Nationale.

Armorial de la sénéchaussée de Saumur et du pays saumurois; par J. X. Carré de Busserolle. In-8°, Saumur, libr. Milon fils.

Les Anciens Orfèvres de Dijon; par Joseph Garnier. In-8°, Dijon, lib. Lamarche.

Tiré à 60 exemplaires, dont 5 sur papier de Hollande et 55 sur papier vélin.

De Dante à l'Arétin. La Société italienne de la Renaissance; par Lefebvre Saint-Ogan. In-8° jésus, Paris, imp. et libr. de la maison Quantin.

Les Beaux-Arts en Auvergne et à Paris (1868-1889); par Gabriel Marc. In-18 jésus, Paris, imp. et lib. Lemerre.

Bibliothèque contemporaine.

Saint Mathurin, étude historique et iconographique; par Eugène Thoison. Ornée de 51 bois dans le texte, une carte et 14 planches hors texte dont six en couleurs. Grand in-8°, Orléans, librairie Herluison. Paris, lib. Picard.

Papier vergé. Extrait des *Annales de la Société historique et archéologique du Gâtinais*. Tiré à 125 exemplaires.

La Place des Victoires et la place de Vendôme. Notice historique sur les monuments élevés à la gloire de Louis XIV. Par A. de Boislisle, de l'Institut. In-8°, Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur, Paris.

Les Manuscrits de Léonard de Vinci. Manuscrits F et I de la Bibliothèque de l'Institut, publiés en fac-similés phototypiques, avec transcriptions littérales, traductions françaises, avant-propos et tables méthodiques par M. Charles Ravaisson-Mollien. In-fol., 32 pages et 472 fac-similés phototypiques, avec 472 transcriptions littérales et traductions françaises. Paris, imprim. et librairie de la maison Quantin.

La Délicatesse dans l'art; par Constant Martha, de l'Institut. 2e édition. In-8° jésus, Paris, lib. Hachette et Cie.

Les Mœurs et la Caricature en France; par J. Grand-Carteret. Reproduction d'œuvres anciennes et œuvres originales des artistes. In-4°, Paris, lib. Illustrée.

Mélanges d'art et d'archéologie. Objets exposés à Tours en 1887; par Léon Palustre. In-4°, Tours, libr. Péricat.

Les Artisans et l'Industrie autrefois et aujourd'hui; par L. Lemoine. In-8°, Paris, lib. Martin.

Bibliothèque de la jeunesse française.

Étude sur les portraits picards jusqu'à la fin du XVIIIe siècle; par M. Henri Macqueron. In-8°, Amiens, imprim. Douillet et Cie.

Extrait du t. 30 des *Mémoires de la Société des antiquaires de Picardie*.

Les Beaux-Arts en Suisse. Années 1886-1888. In-8°, Bern, Schmid.

Cent ans. La Halle au blé en 1789. La Bourse de commerce en 1889. In-fol., 140 p. avec grav. Paris, impr. et libr. des Halles et de la Bourse de commerce.

Visite des monuments d'Évreux par l'Association normande, le 16 septembre 1888. Compte rendu par Louis Régnier, membre de l'Association normande. In-8°, Caen, imprim. Delesques.

Extrait de l'*Annuaire normand* (année 1889).

Histoire de la Renaissance artistique en Italie; par Charles Blanc, de l'Académie française. Revisée et publiée par Maurice Faucon. 2 vol. Grand in-8°, t. Ier, XXIII-488 p.; t. II, 325 p., Paris, lib. Firmin-Didot et Cie.

Voyage aux châteaux historiques des Vosges septentrionales; par Henry Ganier et Jules Frœlich. Illustré de 207 dessins originaux. Grand in-8°, VIII-511 p. Nancy, Berger-Levrault et Cie.

Les Monuments historiques du département de la Marne; par E. de Barthélemy. In-12, Châlons-sur-Marne, impr. et libr. de l'Union républicaine.

Papier vergé.

Fragment de l'inventaire des joyaux de Louis Ier, duc d'Anjou (1364-1365), publié par E. G. Ledos. In-8°, Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. Paris.

Extrait de la *Bibliothèque de l'École des chartes*, t. 50, année 1889.

Le Château de Mayenne au XVe siècle, d'après des documents inédits; par M. le comte de Beauchesne. In-8°, Laval, imp. Moreau.

Extrait du *Bulletin historique et archéologique de la Mayenne*, 2e série, t. Ier, livraison 3.

Itinéraire général de la France; par Paul Joanne. Environs de Paris. In-12 à 2 col., Paris, lib. Hachette.

Collection des Guides Joanne.

Dieppe, le Tréport, Mers et le Bourg-d'Ault; par Joanne. In-12 à 2 col., Paris, libr. Hachette.

Guides Joanne.

Vichy et ses environs; par Joanne. In-12 à 2 col., Paris, libr. Hachette.

Guides Joanne.

Oud en nieuw op het Gebied van Kunst en Kunstnijverheid in Holland en België, door E. Taurel. In-8°, Amsterdam, Buffa.

Kunststudien von C. Hasse. IV. Die Werklärung Christi von Rafael. In-4°, Berlin, Wiskott.

Die Burgen und Schlösser in der Umgebung der Stadt Baden-Baden, von J. Nacher. In-4°, Baden-Baden, Spies.

Maria Bobba. Arte antica ed arte nuova. In-8°, Torino.

Grundzüge der Kunst-Geschichte, von Anton Springer. Textbuch zur Handausgabe der Kunsthistorischen Bilderbogen. Dritte verbesserte und stark vermehrte Auflage des Textbuches. In-8°, Leipzig, Seemann.

Der Cicerone in den Kunstsammlungen Europas. Herausgegeben von Georg Hirth und R. Muther. In-8°, München, Hirth.

Die Kunst unserer Zeit. Die erste Münchener Jahres-Ausstellung; von H. E. von Berlepsch. In-4°, Münich, Hanfstaengl.

Studien und Ideen über Ursprung, Wesen und Stil des Ornaments. Zweite Auflage. In-8°, Zürich, Orell Füssli.

Nikolaus Manuel Deutsch als Künstler. Mit 4 Lichtdrucktafeln nach Zeichnungen von Nikolaus Manuel; von B. Haendcke. In-8°, Frauenfeld, Huber.

III. — PEINTURE.

Musées. — Expositions.

Catalogue général officiel de l'Exposition universelle de 1889, à Paris (France et étranger). 5 vol. In-8°, Paris.

Catalogue général officiel de l'Exposition universelle de 1889 à Paris. Beaux-Arts. Exposition centennale de l'art français (1789-1889). In-8°, Lille, imp. Danel.

Catalogue général officiel de l'Histoire rétrospective du Travail à l'Exposition universelle de 1889. Anthropologie et Archéologie, Arts Libéraux, Moyens de Transport, Arts et Métiers, Art militaire. 5 vol. in-8°, Lille, Danel.

Exposition universelle des Beaux-Arts. Dix années du Salon de peinture et de sculptures (1879-1888). Notices par Georges Lafenestre. Avec 40 eaux-fortes reproduisant les œuvres principales et gravées par les meilleurs artistes. Grand in-8°, Paris, impr. Jouaust; lib. des Bibliophiles. 30 fr.

Titre rouge et noir. Tirage à petit nombre, plus 25 exemplaires sur papier de Hollande.

Catalogue illustré des beaux-arts à l'Exposition universelle de 1889 (1789-1889). Publié sous la direction de F.-G. Dumas. Grand in-8°, Paris, libr. Baschet.

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au palais des Champs-Élysées le 1er mai 1889. In-18, Paris, P. Dupont.

Le Nu au Salon de 1889, par Armand Silvestre. In-8°, 134 p. et 32 reproductions en phototypie des œuvres les plus intéressantes exposées au Salon. Paris, imp. et lib. Bernard et Cie.

Catalogue illustré du Salon de 1889. Peinture et sculpture. In-8°, Paris, imp. Chamerot; lib. Baschet.

Salon illustré de 1889. Texte par Roger-Ballu. In-4°, Paris, imp. Motteroz; lib. Baschet.

Paris-Salon (1889), 2e série; t. Ier; par Louis Enault. In-8°, Paris, imprim. et librairie Bernard et Cie.

Catalogue des ouvrages exposés par la Société des amis des arts de Chalon-sur-Saône à la deuxième exposition des Beaux-Arts. 1889. In-16, Chalon-sur-Saône, imp. Sordet-Montalan.

Figaro-Salon. 1889. Texte par Albert Wolff. Petit in-f°, avec reproductions de tableaux du Salon. Paris, imp. et libr. Boussod, Valadon et Cie.

La collection Durand et ses séries du Moyen Age et de la Renaissance au Musée du Louvre; par Louis Courajod. In-8°, Caen, Delesques.

Quelques heures passées à l'exposition de peinture de la Société des amis des arts de Reims; par Armand Bourgeois. In-18, 15 p. Châlons, imp. Martin frères.

Catalogue de sculpture égyptienne au Musée du Louvre; par E. Revillout. In-8°, Paris, imp. et lib. Motteroz.

Notice des tableaux du Musée Jeanne d'Aboville, à La Fère. In-18 jésus, Paris, imp. et lib. Chaix.

Compte rendu de l'exposition du Palais des Arts de la Société d'art et d'industrie de la Loire; par A. Larcher. In-8°, Saint-Étienne, imp. Boy.

Catalogue sommaire du Musée des antiquités nationales, au château de Saint-Germain-en-Laye; par Salomon Reinach. In-12, Paris, lib. des Imprimeries réunies.

Venise, ses arts décoratifs, ses musées et ses collections; par Émile Molinier. Ouvrage accompagné de 207 gravures dans le texte et de plusieurs eaux-fortes. In-4°, Paris, lib. de l'Art.

Papier velin. — Bibliothèque internationale de l'Art, sous la direction de M. Eugène Müntz.

Bob au Salon de 1889; par Gyp. Dessins de Bob. Petit in-4°, Paris, librairie C. Lévy; Librairie nouvelle.

Les Grands Peintres du XVIIe siècle. La Peinture en France avant le XVIIe siècle; par Hannedouche. Petit in-8°, Paris, lib. Lecène et Oudin.

Guide artistique et historique au palais de Fontainebleau; par Rodolphe Pfnor. Préface par A. France. In-8°, Paris, lib. Daly fils et Cie.

Catologue des tableaux légués au Musée national du Louvre par M. Louis La Caze. Notice. Nouvelle édition. In-12, Paris, imp. Motteroz; libr. des Imprimeries réunies.

Les Peintres et les Dessinateurs de la mer. Armand et Léon Paris. Texte par MM. le vice-amiral Paris et L. de Veyran. Ouvrage orné de 40 dessins dans le texte, de 16 gravures.

Catalogue des tableaux, statues, gravures

et portraits exposés au Musée de Castres. 3e édition. In-16, Castres; imp. Abeilhou, impr. de l'Indépendant rémois.

Histoire des plus célèbres peintres de l'école hollandaise au XVIIe siècle; par Édouard de Lalaing. In-8°, Paris, libr. Lefort.

Devilly et l'aquarelle d'après nature; par Ch. de Meixmoron de Dombasle. In-12, Nancy, impr. Berger-Levrault et Cie.

Extrait du *Bulletin du Club Alpin français* (section vosgienne).

Exposition d'aquarelles, pastels, dessins et gravures de l'Union artistique du Nord, du 7 juillet au 15 août 1889, au palais Rameau, à Lille. In-12, Lille, imp. Danel.

Reims-Guide. A fleeting itinerary of a visit to the monuments, historical buildings and most attractive curiosities of the city of Reims; by Henri Jadart. In-12, Reims.

Katalog illustrierter der Münchener Jahres-ausstellung von Kunstwerken aller Nationen im Königl. Glaspalaste, 1889. In-8°, Münich, Albert.

Fremdenführer für Florenz und seine Umgebungen, mit Ansichten, einem Stadt plane und den Katalogen der Galerien. In-8°, Florenz, Pineider.

Hambürger Kunsthalle. Die Gemälde-Sammlung Hudtwalcker-Wesselhœft; von Gustav Leithäuser. In-8°, Hamburg, Herold.

Nationalmuseum, Stockholm. Handzeichnungen alter meister. Nach den originalen photographirt von C. F. Lindberg. Text von G. Upmark. In-4°, Stockholm, Blaedel.

Meine Gemäldesammlung, von Adolf Friedrich Grafen von Schack. Fünfte Auflage. In-8°, Stuttgart, Cotta.

Führer durch die Museen in Hannover und Herrenhausen. Dritte Auflage. Hannover, Schmorl.

Jahres-Ausstellung münchener von Kunstwerken aller Nationen 1889. Text von M. Bernstein. In-fol., Münich, Albert.

Die Malerei auf der Münchener Jubiläums-Kunst-Ausstellung, 1888. In-fol., Münich, Hanfstaengl.

Le nuove Opere d'arte nella Galleria de Candelabri in Vaticano, In-8°, Venezia. Cordella.

La Madonna del divino amore di Raffaëllo; di C. Pendola. In-8°, Genova, Giovanni Sambolino.

Catalogo delle collezioni Giobbe e Colbacchini di Venezia; quadri antichi, disegni e stampe, di cui la vendita al pubblico incanto avrà luogo in Milano. In-8°, Milano, Pirola.

IV. — SCULPTURE.

L'Art et les Artistes en Béarn. Les Caron. Une famille de sculpteurs abbevillois en Béarn aux XVIIe et XVIIIe siècles; par André Gorse. In-8°, Pau, lib. Ve Ribaut.

Extrait du *Bulletin de la Société des sciences, lettres et arts de Pau* (2e série, t. 17, 1887-1888).

Catalogue des œuvres de Barye exposées à l'École des beaux-arts. Notice par M. Eugène Guillaume, de l'Institut. In-8°, Paris, impr. et libr. de la maison Quantin.

Deux sculpteurs normands. Les Frères Anguier; par Armand Sanson. Petit In-8° carré, 111 p. et grav. Rouen, imp. et lib. Cagniard.

Titre rouge et noir. Papier vélin. Il a été tiré 300 exemplaires de cet ouvrage, tous numérotés à la presse; 100 exemplaires seulement ont été mis dans le commerce.

Inauguration du monument de Mgr Dupanloup, par l'abbé Th. Cochard. In-8°, lib. Herluison.

David d'Angers et la statue de Beaurepaire; par Adolphe Lair. In-8°, Angers, imp. Germain et Grassin.

Extrait de la *Revue de l'Anjou*.

Histoire de la statue d'Ampère; par M. A. Vachez. Lyon, imp. Mougin-Rusand.

Extrait de la *Revue du Lyonnais*.

Histoire de la statue d'André-Marie Ampère; par M. A. Vachez. Grand in-8°, Lyon, imp. Plan.

Sur un buste antique en marbre trouvé au Châtelet (Haute-Marne); par Auguste Nicaise. In-4°, Paris, lib. Lévy.

Extrait de la *Gazette archéologique* de 1886.

Inauguration de la statue d'André-Marie Ampère. Discours prononcé par M. Cornu. Grand in-8°, Lyon, imp. Plan.

Traité pratique du modelage et de la sculpture, contenant des renseignements sur l'exécution en terre, marbre et terre cuite, opérations du moulage, etc.; par Karl-Robert. Leçons écrites d'après les maîtres. Grand in-8°, Paris, lib. Laurens.

V. Della Sala. Le Statue alla reggia di Napoli. Note critiche e profili artistici. In-8°, Napoli, Facco.

V. — ARCHITECTURE.

Guide historique à travers l'exposition des habitations humaines reconstituées par Charles Garnier; par A. Ammann. In-12, Paris, lib. Hachette et Cie.

Les Préludes de l'architecture du XXe siècle et l'Exposition du centenaire, étude appliquée au projet du monument des Tuileries; par L. A. Boileau. Suivie d'un Mémoire de M. Gaston Chaumelin sur l'avènement de l'âge du fer dans l'architecture, d'après l'Histoire critique de l'invention en architecture de M. Boileau. in-8°, Paris, lib. Baudry et Cie.

L'Architecture normande aux XIe et XIIe siècles en Normandie et en Angleterre; par V. Ruprich-Robert. Grand in-4°, Paris, Motteroz.

La Toiture et sa décoration; par Perin-Grados. In-f°, Paris, impr. Morris.

Histoire du travail. Arts libéraux. Reproductions caractéristiques d'art architectural des XI°, XII° et XIII° siècles des églises Saint-Etienne, à Auxerre, de la Madeleine, à Vézelay, et autres du département de l'Yonne; par Vaudin-Bataille. In-4°, Tonnerre, imp. Bailly.

Encyclopédie de l'architecture et de la construction. Volume 2. Grand in-8° à 2 col., Paris, libr. Dujardin et Cie.

The Basilica of S. Mark in Venice, illustrated from the points of view of art and history by Venetian writers under the direction of prof. Camillo Boito. Translated by William Scott. In-8°, Venice, Ongania.

Die Bauführung des Mittelalters. Studie über die Kirche des hl. Victor zu Xanten. Von Stephan Beissel. Bau. — Geldwerth und Arbeitslohn. — Ausstattung, mit Abbildungen. Zweite, vermehrte und verbesserte Ausgabe. In-8°, Freiburg im Breisgau, Herder.

Die moderne Architektur. Von Lambert und Stahl. In-fol., Stuttgart, Wittwer.

Landriani. La Basilica ambrosiana fino alla sua trasformazione in chiesa lombarda a volte. I resti della basilica di Fausta; rilievi e note. In-8°, Milano, Hoepli.

Piccirilli. Monumenti architettonici sulmonesi descritti e illustrati. Dal XIV al XVI secolo. In-fol., Lanciano, Carabba.

Camillo Boito. Il duomo di Milano e i disegni per la sua facciata, con 87 eliotipie. In-4°, Milano, Marchi.

Del duomo di Milano e della sua nuova facciata. Studi di Aristide Nardini Despotti Mospignotti. In-4°, Milano, Saldini.

Canova. Quattro lettere inedite a Nanne Fantolin intorno alla nuova chiesa da costruire in Possagno. In-8°, Treviso, Turazza.

Pubblicate per le nozze Pastega-Pinarello.

Descritione del duomo di Orvieto e suoi monumenti. In-8°, Orvieto, Marsili.

L'Architettura pratica, disegni di edifizi rispondenti ai bisogni moderni. Pubblicazione mensile. In-8°, Torino, Camilla.

Der Städte-Bau nach Seinen Künstlerischen Grundsätzen. Ein Beitrag zur Lösung modernster Fragen der Architektur und monumentalen Plastik unter besonderer Beziehung auf Wien. Von Camillo Sitte. Zweite Auflage In-8°, Wien, Graeser.

L'Architettura in Italia dal secolo VI al mille circa; ricerche storico-critiche, da R. Cattaneo. In-8°, Venezia, tip. Emiliana.

Guida dei principali monumenti di Viterbo. In-8°. Roma, tip. della Camera dei Deputati.

VI. — GRAVURE.

Salon de 1889. Ouvrage d'art de grand luxe, contenant 100 planches en photogravure. Texte par Georges Lafenestre. Paris, Boussod-Valadon et Cie.

L'ouvrage complet, broché : 60 fr.; relié : 65 fr.

Le Fusain sans maître. Traité pratique et complet sur l'étude du paysage au fusain, d'après Allongé, Appian, Lalanne, Lhermitte, Karl-Robert, etc. Grand in-8°, Paris, librairie Laurens.

Exposition de l'œuvre gravé de M. Desboutin, du 8 juillet au 14 août 1889, galeries Durand-Ruel. Préface d'Emile Zola. Petit in-8°, Paris, imp. Dumoulin et Cie.

Exposition de tableaux, pastels, fusains, par E. Boudin, du 8 juillet au 14 août 1889, galeries Durand-Ruel. Paris, imp. Dumoulin et Ce.

Exposition rétrospective de tableaux et dessins des maîtres modernes, galeries Durand-Ruel. In-18, Paris, imprim. Dumoulin et Cie.

Cours de dessin industriel théorique et pratique basé sur la géométrie plane et la géométrie descriptive; par G. Martin. In-4°, Le Havre, imp. Leclerc.

Les Notes du dessin. Modèles conformes au programme officiel; par H. Gaussen. Cours moyen. In-4°, Troyes, impr. Caffé.

Catalogue d'estampes anciennes des écoles française et anglaise du XVIIIe siècle, gravures en lots provenant de la collection de M. G. de R... In-8°, Paris, Bouillon.

Méthode complète de dessin, mise en rapport avec le programme du 27 juillet 1882 pour les écoles primaires; par C. L. Baraban. In-8°, Paris, librairie Magny et Ribeyre.

Almanach-Album des célébrités contemporaines pour 1890. In-4° à 2 col., 64 pages avec grav. Paris, imprim. Plon.

L'Imitation illustrée des familles. 600 illustrations nouvelles par A. Vasseur. In-16, Paris, lib. Letouzey et Ané.

Le Grand-Duc héritier de Russie, par P. Maurou. Paris, imp. lith. Lemercier et Cie.

Meister-Holzschnitte aus 4 Jahrhunderten. Von G. Hirth und R. Muther. In-4°, München, Hirth.

Moderne Kunst in Meisterholzschnitten. In-fol., Berlin, Bong.

Mustergiltige Holzintarsien der deutschen Renaissance aus dem 16 und 17 Jahrhundert. Gezeichnet und Herausgegeben von Karl Lacher. In-fol., Graz, Pechel.

Jacob Gole Verzeichniss seiner Kupferstiche und Schabkunstblätter beschrieben von J. E. Wessely. In-8°, Hamburg, Haendcke.

Band VI de : Kritische Verzeichnisse von Werken hervorragender Kupferstecher.

Bilder-Verzeichniss, systematisch Geordnetes, der Illustrirten Zeitung. Juli 1881-Juli 1888. In-fol., Leipzig, Weber.

Wilhelm Busch-Album. Humoristischer Hausschatz von W. Busch. Dritte Auflage. In-4°, Münich, Bassermann.

VII. — OUVRAGES DIDACTIQUES.

Exposition universelle de 1889. Notes sur les produits céramiques présentés à l'Exposition; par Émile Muller. In-8°, Paris, imprimerie Chaix.

Orfèvrerie (l') religieuse lyonnaise à l'Exposition de 1889. (Exposition de M. Armand-Calliat). In-8°, Lyon, imprimerie Pitrat aîné.

Méthode naturelle d'éducation et d'enseignement. Par J. A. Peytral, directeur de l'école publique d'Oued-el-Aleug, et Marie Peytral. Petit in-4°, Alger, imprimerie et librairie Jourdan.

École de fabrication de tissus d'art et de dessin industriel et décoratif de la ville de Nîmes. In-4°, Nîmes, imp. Chastanier.

Guide de l'École nationale des beaux-arts : par Eugène Müntz, conservateur de la bibliothèque, des archives et du musée de l'École. In-8°, Paris, Quantin.
Papier vélin.

Les Merveilles de la céramique, ou l'Art de façonner et décorer les vases en terre cuite, faïence, grès et porcelaine depuis les temps antiques jusqu'à nos jours; par A. Jacquemart, 4e édition. Deuxième partie : Occident. Antiquité, Moyen âge et Renaissance. In-18 jésus, 339 p. avec 221 vign., par J. Jacquemart. Paris, libr. Hachette et Cie.

Exposition artistique pour l'industrie de la soierie. In-8o, Saint-Étienne, imp. Théolier et Cie; au palais des Arts.

Règlement de l'école municipale des beaux-arts de la ville de Nîmes. In-8°, Nîmes, imp. Gaillard et Cie.
Mairie de Nîmes.

Histoire de la faïence de Saint-Denis-sur-Sarthon; par G. Despierres. 20 planches coloriées à la main. In-4°, Alençon, Paris, lib. Laurens, 35 francs.
Titre rouge et noir. Tiré à 250 exemplaires, dont 200 sur papier teinté et 50 numérotés sur papier de Hollande.

Statistique générale, topographique, historique, archéologique et biographique du département de la Gironde; par Édouard Feret. Grand in-8° à 2 col., Paris, libr. G. Masson.

Notice sur les vitraux de la chapelle de l'institution Saint-Joseph. In-8°, Montluçon, imp. Herbin.

Des fabriques de poteries gallo-romaines à l'Isleau-sous-Nalliers. Réponse à M. O. de Rochebrune; par le comte Louis de Fleury. In-8°, Saint-Maixent, imp. Reversé.
Extrait de la *Revue poitevine et saintongeaise* (6e année, avril 1889).

La Porcelaine tendre de Sèvres; par Édouard Garnier. Grand in-4° (5 pl. hors texte). Paris, Quantin.
L'ouvrage paraîtra en 10 livraisons, au prix de 20 francs la livraison.

Le Peintre chez soi. Guide du peintre en bâtiment et décoration; par L. Caron. In-8°, VIII-231 p. avec fig. et planche en couleur. Paris, l'auteur, 58, rue du Cherche-Midi.

Collection de dessins distribués aux élèves de l'École nationale des ponts et chaussées. Légendes explicatives des planches. T. III. Grand in-8°, Corbeil, imp. Crété.

Méthode complète de dessin à main levée, par C. L. Baraban. Enseignement primaire, cours supérieur. Préparation aux examens. Paris, Magny et Ribeyre.

Cercle chromatique de M. Charles Henry, présentant tous les compléments et toutes les harmonies de couleurs, avec une introduction sur la théorie générale du contraste, du rythme et de la mesure. In-12, Paris, Verdin, 6, rue Rollin.

Traité de lithographie, publié par la maison Ch. Lorilleux et Cie. (Histoire, théorie, pratique.) Grand in-8°, 3 portraits de Senefelder. Paris, imp. Motteroz.
Papier vélin.

La Céramique artistique nivernaise; par Amédée Beretta. In-16, Nevers, imprim. nivernaise.

Usines céramiques d'Émile Muller. 2e édition. In-8°, Paris, imprimerie Chaix.
Titre rouge et noir. Papier vergé.

Décorations polychromes recueillies par Ernest Ewald. In-fol., Paris, Wasmuth.

Sanjust di Teulada. L'Insegnamento del disegno d'ornato e della architettura elementare nelle Università. In-8°, Cagliari, tip. del Commercio.

Il tesoro dell'ornato; collezione di scelti ornati di tutte le epoche dell'arte. Con testo esplicativo per cura del Prof. G. J. Mendel. In-fol., Roma, Modes.

Raffaelli. Reminiscenze storiche sopra l'arte della ceramica nelle provincie marchigiane, con note sulle fabbriche di Recanati e di Sant'Elodio a Mare. In-8°, Roma, Civelli.

Exposicion universal de 1889. Muebles de lujo y economicos (clase 17). Memoria presentada á la delegacion general de España por el jurado don Victor Gazel. In-18 jésus, Paris, imprimerie Goupy et Jourdan.

VIII. — NUMISMATIQUE.

Description historique des monnaies françaises, gauloises, royales et seigneuriales, donnant un aperçu des prix à chaque

numéro; par Letellier. In-18 jésus, Paris, imp. Julien.

La Numismatique araméenne sous les Arsacides et en Mésopotamie; par M. E. Drouin. In-8°, Paris, Imp. nationale.

Extrait du *Journal asiatique*.

Recherches sur la numismatique de la Novempopulanie depuis les premiers temps jusqu'à nos jours (troisième partie); par M. Émile Taillebois. In-8°, Dax, imp. Labèque.

Monnaies françaises et étrangères du xve et du xvie siècle, trouvées à Domalain (Ille-et-Vilaine); par Charles Robert. In-8°, Rennes, imprimerie Catel et Cie.

Les Maîtres particuliers de la Monnaie de Lyon; par M. Natalis Rondot. In-8°, Lyon, imp. Mougin-Rusand.

Papier vergé. Extrait de la *Revue du Lyonnais*.

La Valeur de l'écu au soleil à Avignon (1557-1636); par Roger Valentin. In-8°, Avignon, Seguin frères.

L'Atelier monétaire d'Avignon en 1589; par Roger Valentin. In-8°, Avignon, impr. et libr. Seguin frères.

Sceaux gascons du moyen âge (gravures et notices), publiés pour la Société historique de Gascogne par Paul La Plagne Barris. Grand in-8°, Paris, libr. Champion.

Titre rouge et noir. Publication de la Société des archives historiques de la Gascogne

Numismatique béarnaise, par J. A. Blanchet. In-8°, Dax, Labèque.

Petit Mionnet de poche ou répertoire pratique à l'usage des numismatistes en voyage et collectionneurs des monnaies grecques. Part. I-II. In-8°, Berlin, Hahlo.

A Magyar Királyi Országos levéltár diplomatikai osztályában örzött pecsétek mutatója. In-4°, Budapest, Az. Athenaeum E. társ. Könyvnyomdája.

Francesco ed Ercole Gnecchi. Saggio di bibliografia numismatica delle zecche italiane medioevali e moderne. In-4°, Milano, Cogliati.

Tier-und Pflanzenbilder auf Münzen und Gemmen des klassischen Altertums von Imhoof-Blumer und Otto Keller. In-fol., Leipzig, Teubner.

IX. — PHOTOGRAPHIE.

La Photographie au gélatino-bromure d'argent. Développement de l'image latente; par A. de La Baume Pluvinel. In-12, Paris, impr. et libr. Gauthier-Villars.

L'Évolution de la photographie; par M. Albert Londe. In-8°, Paris, imp. Chaix.

Traité encyclopédique de photographie; par Charles Fabre. Paris, libr. Gauthier-Villars et fils.

La Photographie en plein air. Comment le photographe devient un artiste : par H. P. Robinson. Traduit de l'anglais par Hector Colard. In-8°, Paris, Gauthier-Villars.

Traité de Photographie par les procédés pelliculaires; par George Balagny. T. 1er : Généralités; Plaques souples; Théorie et pratique des trois développements au fer, à l'acide pyrogallique et à l'hydroquinone. In-8°, Paris, impr. et librairie Gauthier-Villars et fils.

Le Cylindrographe, appareil panoramique; par P. Moëssard. 2 vol. In-18 jésus. Première partie : le Cylindrographe photographique, chambre universelle pour portraits et panoramas. Seconde partie : le Cylindrographe topographique, application nouvelle de la photographie aux levés topographiques. Paris, Gauthier-Villars et fils.

Manuel de phototypie; par M. G. Bonnet. In-12, Paris, Gauthier-Villars et fils.

X. — CURIOSITÉ.

Livre (le) du centenaire du Journal des Débats (1789-1889). In-4°, xvi-631 p. avec 17 eaux-fortes et héliogravures et de nombreux fac-similé. Paris, Plon.

Notice sur cinq plaques en terre vernissée de Savignies, faisant partie de sa collection; par G. de Carrère. In-8°, Beauvais, imp. Père.

Les Armes et l'Armurerie à travers les siècles; par H. de Graffigny. Grand in-8°, imp et lib. Ardant.

L'Hôtel Drouot et la curiosité en 1887-1888; par Paul Eudel. Avec une préface par Edmond Bonnaffé. 8e année. (Édition complète en un volume). In-18 jésus. Paris, librairie Charpentier et Cie.

Les Tapisseries du Plessis-Macé; par X. Barbier de Montault. In-8°, 40 pages. Angers, imprimerie et libr. Germain et Grassin.

Extrait de la *Revue de l'Anjou*.

La Peinture à l'huile et la Peinture à l'eau, poème burlesque à l'usage des professeurs de l'École des beaux-arts et de leurs nombreux élèves; par Langlois-Fréville. In-4°, Paris, imp. Bélanger.

L'ornementation des reliures modernes; par MM. Marius Michel, relieurs-doreurs. Petit in-4°. Paris, Marius Michel et fils, 179, boulevard Saint-Germain.

Tirage à 300 exemplaires.

Notice sur la tête de Mme Guyon, lecture faite à la réunion de la Société des belles-lettres, par M. Desnoyers, directeur du Musée historique. In-8°, librairie Herluison.

Catalogues de tableaux anciens et modernes, aquarelles et dessins et objets d'art formant la célèbre collection de M. E. Secrétan. Préface par Albert Wolff. 3 vol. In-f°. T° 1er : Tableaux modernes, xvi-

108 p. et 62 planches ; t. 2 : Tableaux anciens, 83 p. et 36 planches; t. 3 : 43 p. et 10 planches. Paris, lib. Boussod.

Titre rouge et noir. Papier vélin.

Collection de cadrans de montres de l'époque révolutionnaire (1789-1804). In-18 jésus, Paris, imp. Roblot.

Catalogue spécial des plantes d'ornement exposées à l'Exposition universelle de 1889, à Paris, par le Jardin des plantes attenant à l'Université de Tokio (Japon). In-8°, Paris, impr. et libr. Chaix.

Le Grand Camée de Vienne; par F. de Mély. In-4°, Paris, lib. Lévy.

Extrait de la *Gazette archéologique* de 1886.

L'Orient. Journal d'un peintre ; par Georges Rodier. Dessins de l'auteur. In-18 jésus, lib. Victor-Havard.

Les Enseignes de Dijon; les Arbres de la liberté à Dijon ; par Clément-Janin. Petit in-8°, Dijon, imprimerie Darantière.

Tiré à 65 exemplaires, dont 50 sur papier vergé, 4 sur papier du Japon, 1 sur papier de Chine, 3 sur papier Whatman, 3 sur papier Renage et 4 sur papier de Hollande.

Statues (les) du Luxembourg; par Marie-Ange de B***. In-8°, Tours, lib. Mame.

Catalogue des cartes postales émises pour l'usage du public par les diverses administrations de postes depuis leur création jusqu'au 1er janvier 1889; par G. Campbell et A. Schœller. Première partie : Europe. In-8°, 272 pages. Paris, imprimerie Chaix.

Papier vergé. Publié par la Société française de timbrologie et tirée à 300 exemplaires.

Histoire des coquillages; leurs applications aux coutumes religieuses, aux arts et à l'économie domestique ; par Arnould Locard. In-8°, 239 p. avec gravures. Tours, lib. Cattier.

Raccolta delle vere da Pozzo in Venezia. In-fol. Venise, Ongania.

Die rumänische Armee in ihrer gegenwärtigen Uniformirung, von Alexander Sococu. In-8°, Leipzig, Ruhl.

XI. — BIOGRAPHIES.

Le Peintre Claude Rately, en religion frère Prothade de Besançon, de l'ordre des Capucins, et sa « Vierge aux saints », datée de 1636; par Auguste Castan. In-8°, Besançon, imprimerie Dodivers et Cie.

Extrait des *Mémoires de la Société d'émulation du Doubs*, séance du 12 mai 1888.

Alexandre Boiron, artiste peintre (1859-1889), notice; par Léonce Viltart. Préface par Jules Breton, de l'Institut. In-16, portrait par Jenny Fontaine. Arras, impr. et libr. Sueur-Charruey.

Artistes ardennais contemporains Notes biographiques. In-8°, Sedan, imprimerie Laroche.

La Jeunesse de Michel-Ange; coup d'œil sur ses principaux ouvrages; par Frédéric Kœnig. In-8°, Tours, librairie Mame et fils.

Note sur l'enlumineur parisien Guillaume Richardière et sur son beau-père Philippe Danfrie; par M. Émile Picot. In-8°, Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur.

Papier vergé. Extrait du *Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, mars-avril 1889.

Demoustier : sa vie et ses œuvres; par A. Michaux. Avec un portrait par M. P. Laurent. In-8°, Soissons, imp. Michaux.

Extrait du *Bulletin de la Société archéologique de Soissons*, 1887.

Léonard de Vinci; par Frédéric Kœnig. In-8°, Tours, lib. Mame et fils.

Pierre Bossan, architecte : sa vie, son caractère, son œuvre, sa doctrine; par Sainte-Marie Perrin. In-8°, Lyon, Mongin-Rusand.

Recherches sur les artistes châlonnais; par L. Grignon. In-12, Châlons-sur-Marne, imprimerie et librairie de l'Union républicaine.

Les Orfèvres dijonnais; par Clément-Janin, Petit in-8°, Dijon, imp. Darantière.

Papier vergé. Tiré à 50 exemplaires sur papier vergé, 4 sur papier du Japon, 1 sur papier de Chine, 3 sur papier Whatman, 3 sur papier Renage et 4 sur papier de Hollande.

Le Peintre franc-comtois Ferdinand Perron (1823-1870). Notice sur sa vie et ses ouvrages; par Victor Guillemin. In-8°, Besançon, impr. Dodivers et Cie.

Extrait des *Mémoires de la Société d'émulation du Doubs*, séance du 12 janvier 1889.

Pietro Poggiali. Raphael in Rome. A Study of art and Life in the XVI Century. In-8°, Roma, tip. fratelli Centenari.

XII. — PÉRIODIQUES NOUVEAUX.

Messager (le) de l'imagerie, revue religieuse, historique, artistique, littéraire. 1re année. In-8° à 2 col., Paris, impr. Mersch : 3, rue du Vieux-Colombier.

Art et Critique, revue littéraire, musicale et artistique, paraissant le samedi. 1re année. In-8° à 2 col., Paris, imp. d'Art et Critique.

Bulletin annuel de la Société protectrice des monuments. 1re année. In-12, Rouen, imp. Leprêtre.

Les Archives historiques, artistiques et littéraires; publiées sous la direction de MM. Bernard Prost et Eug. Welvert. 1re année. In-8°, Paris, Bourloton.

PAULIN TESTE.

TABLE DES MATIÈRES

JUILLET, AOUT, SEPTEMBRE, OCTOBRE, NOVEMBRE, DÉCEMBRE 1889

TRENTE-UNIÈME ANNÉE. — TOME DEUXIÈME. — 3e PÉRIODE.

TEXTE

1er JUILLET. — PREMIÈRE LIVRAISON.

1er AOUT. — DEUXIÈME LIVRAISON.

Exposition Universelle.

1er SEPTEMBRE. — TROISIÈME LIVRAISON.

Exposition Universelle.

1er OCTOBRE. — QUATRIÈME LIVRAISON.

Exposition Universelle.

1er NOVEMBRE. — CINQUIÈME LIVRAISON.

Exposition Universelle.

1er DÉCEMBRE. — SIXIÈME LIVRAISON.

Exposition Universelle.

GRAVURES

1er JUILLET. — PREMIÈRE LIVRAISON.

1er AOUT. — DEUXIÈME LIVRAISON.

Exposition Universelle.

1er SEPTEMBRE. — TROISIÈME LIVRAISON.

Exposition Universelle.

1er OCTOBRE. — QUATRIÈME LIVRAISON.

Exposition Universelle.

1er NOVEMBRE. — CINQUIÈME LIVRAISON.

Exposition Universelle.

1er DÉCEMBRE. — SIXIÈME LIVRAISON.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMP. CHARAIRE ET FILS

